EL DESPERTAR DE LA CULTURA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

ARTISTAS Y MANIFESTACIONES CULTURALES DEL SIGLO XIX EN CANARIAS

María de los Reyes Hernández Socorro
Gerardo Fuentes Pérez
Carlos Gaviño de Franchy



EL DESPERTAR DE LA CULTURA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

ARTISTAS Y MANIFESTACIONES CULTURALES DEL SIGLO XIX EN CANARIAS

HISTORIA CULTURAL DEL ARTE EN CANARIAS



EL DESPERTAR DE LA CULTURA EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

ARTISTAS Y MANIFESTACIONES CULTURALES DEL SIGLO XIX EN CANARIAS

María de los Reyes Hernández Socorro
Gerardo Fuentes Pérez
Carlos Gaviño de Franchy



HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes
El despertar de la cultura en la época contemporánea : artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias / María de los Reyes Hernández Socorro, Gerardo Fuentes Pérez, Carlos Gaviño de Franchy. — [Santa Cruz de Tenerife ; Las Palmas de Gran Canaria] : Viceconsejería de Cultura y Deportes, [2009]
280 p. : il. col. ; 28 cm. — (Historia cultural del arte en Canarias ; 5)
D.L. TF 943-2008 (Tomo V)
ISBN 978-84-7947-533-8 (Tomo V)
ISBN 978-84-7947-469-0 (Obra completa)

Arte-Canarias-S. XIX-Historia
Clasicisimo (Arte)-Canarias
Romanticismo (Arte)-Canarias
Fuentes Pérez, Gerardo
Gaviño de Franchy, Carlos
Canarias. Viceconsejería de Cultura y Deportes
7.035(460.41)(091)

GOBIERNO DE CANARIAS

Presidente del Gobierno
Paulino Rivero Baute

Consejera de Educación, Universidades,Cultura y Deportes
Milagros Luis Brito

Viceconsejero de Cultura y Deportes
Alberto Delgado Prieto

Directores de la Colección
Fernando Castro Borrego
Jonathan Allen Hernández

Autores Tomo V
María de los Reyes Hernández Socorro
Gerardo Fuentes Pérez
Carlos Gaviño de Franchy

Documentación
Atala Nebot Álvarez

Diseño gráfico editorial
Jaime H. Vera

Fotografías
Archivo del Gobierno de Canarias
Archivo Canarias Cultura en Red S.A.
Archivo de Fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria
Ayuntamientos de Arucas, Breña Alta, El Paso, Hermigua, La Orotava, Los Realejos, Las Palmas de Gran Canaria y Tinajo
Calcografía Nacional
Casa de Colón. Cabildo de Gran Canaria
Casa-Museo Pérez Galdós
Casa-Museo León y Castillo
El Museo Canario
Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife
Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de La Palma
Unidad de Patrimonio Histórico de Santa Cruz de La Palma
Juan Bordes
Alberto Darias Príncipe
Francisco Javier Pueyo Abril

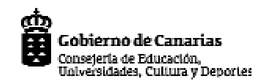
Digitalización de imágenes
Andrés Rodríguez del Rosario (Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias)

Sobrecubierta
Domingo de Iriarte. Grabado al buril
Retrato de Nicolás Massieu Falcón en un fondo de mármol

Preimpresión digital, impresión y encuadernación
Litografía Á. Romero, S. L.

Dep. legal: TF. 943-2008 (Tomo V)

ISBN: 978-84-7947-469-0 (Obra completa)
ISBN: 978-84-7947-533-8 (Tomo V)





Agradecimientos
Cabildo Insular de El Hierro
Cabildo Insular de Fuerteventura
Cabildo Insular de Gran Canaria
Cabildo Insular de La Gomera
Cabildo Insular de La Palma
Cabildo Insular de Lanzarote
Cabildo Insular de Tenerife
Archivo de Fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria
Ayuntamientos de Artenara, Arucas, Breña Alta, El Paso, Hermigua, La Orotava, Los Realejos, Las Palmas de Gran Canaria y Tinajo
Biblioteca de la Universidad de La Laguna
Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife
Casa de Colón. Cabildo de Gran Canaria
Diócesis de Canarias
Diócesis de San Cristóbal de La Laguna
Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna
El Museo Canario
Museo de Artes Decorativas *Cayetano Gómez Felipe*
Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife
Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de La Palma
Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria
Taller de Restauración del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de La Palma
Juan Bordes
Alberto Darias Príncipe
Juan Luis Pérez Morales
José Miguel Alzola González
Francisco Javier Pueyo Abril
Herederos de Ángel García Mendoza y M.ª del Pino Linares Hernández
Propietarios particulares de obras

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN
María de los Reyes Hernández Socorro

NUEVAS FORMAS. NUEVAS APORTACIONES. LOS PINTORES CANARIOS EN LA ENCRUCIJADA DEL SIGLO XIX
María de los Reyes Hernández Socorro

LA ESCULTURA DEL SIGLO XIX. LA TRADICIÓN IMAGINERA Y LA ACADEMIA

Gerardo Fuentes Pérez

LA ESTAMPA EN CANARIAS. DESDE LOS COMIENZOS DEL REINADO DE FELIPE V HASTA LA SUBIDA AL TRONO DE ISABEL II

Carlos Gaviño de Franchy

INTRODUCCIÓN

María de los Reyes Hernández Socorro

Portada del periódico *El Ómnibus*. 1862.
El Museo Canario.

EL DESPERTAR CULTURAL EN CANARIAS EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

Introducción

Las principales ciudades del Archipiélago en los inicios de la época contemporánea eran Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria, La Laguna —aunque esta última poco a poco fuese perdiendo la primacía a nivel político-económico en favor de la primera— y Santa Cruz de La Palma. El impulso cultural se produjo gracias al significativo apoyo dado por la burguesía que creó determinadas entidades privadas cuyos objetivos fueron potenciar las actividades artístico-literarias, así como musicales y de carácter científico, de las citadas urbes. La prensa fue testigo fiel de los distintos acontecimientos que se iban produciendo en las islas, tanto en el aspecto político como cultural, dejando constancia de los mismos en las columnas de los variados periódicos que vieron la luz a lo largo de la centuria.

Entre las sociedades más representativas fundadas en Santa Cruz de Tenerife podemos citar *El Casino* (1840), *El Liceo Artístico y Literario* (1842) —cuya sección de pintura estaba presidida por Cirilo Truilhé—, la *Real Sociedad Económica de Amigos del País* (1837) y el *Gabinete Instructivo* (1869), considerada una de las entidades culturales de este tipo con más relevancia a fines del Ochocientos por sus veladas literarias, conferencias, etc. Debido a iniciativas de esta Sociedad se creó el Instituto de Segunda Enseñanza (1876) y una Biblioteca Pública que posteriormente sería convertida en municipal. No podemos tampoco olvidar la fundación de la *Sociedad Filarmónica* de Santa Cruz, bajo los auspicios de Carlos Guigou, y la creación del Teatro Guimerá (1851).

En cuanto a las instituciones de carácter cultural ubicadas en La Laguna recordamos el papel fundamental ejercido por *El Real Consulado de Mar y Tierra de Canarias* (1786), cuyos fines fueron mercantiles y culturales. Convertido posteriormente en *Junta de Comercio* sería trasladado a Santa Cruz en 1834. Junto a esta institución se destaca el papel ejercido por la *Real Sociedad Económica de Amigos del País* —creada en 1777— o el de los Casinos *El Porvenir* (1858) y *La Amistad*. Asimismo, hay que reseñar que la universidad lagunera inició su andadura durante


LA ILUSTRACION DE CANARIAS

SANTA CRUZ DE TENERIFE, ENERO DE 1884. AÑO II. N.os XIII y XIV.

PRECIOS DE SUSCRICIÓN.

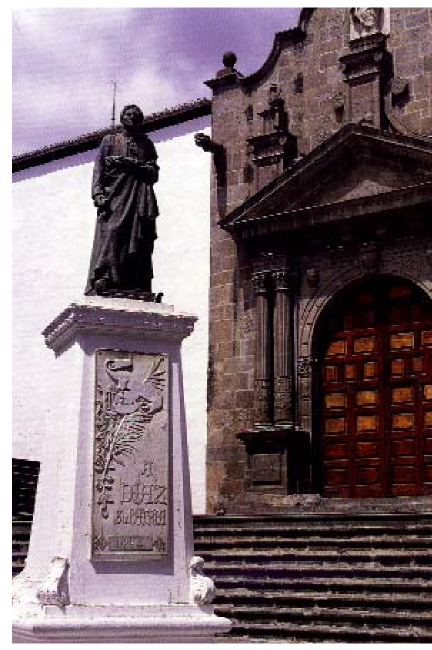
	AÑO.	SEMESTRE.	TRIMESTRE
En la Provincia......	12 ptas.	6 ptas.	3 ptas.
En España y Portugal.	15 id.	7'50 id.	3'50 id
Resto de Europa....	16 id.	8 id.	4 id.

PRECIOS DE SUSCRICIÓN, PAGADEROS EN ORO.

	AÑO.	SEMESTRE.	TRIMESTRE
Cuba y Puerto Rico..	20 ptas.	10 ptas.	5 ptas
Resto de América...	25 id.	13 id.	7 id.
Filipinas..........	25 id.	13 id.	7 id.

EN SANTA CRUZ Y LA LAGUNA SE ADMITEN SUSCRICIONES POR MESES Á 1 PESETA.
NÚMEROS SUELTOS, 1 PESETA.

Encabezamiento de *La Ilustración de Canarias.* Ernesto Meléndez Cabrera. 1883. El Museo Canario.



Monumento escultórico erigido al sacerdote y artista Manuel Díaz. 1895. José Montserrat. Ubaldo Bordanova (plinto). Santa Cruz de La Palma.



Teatro Cairasco. Luis Ojeda Pérez. 1892. FEDAC

el reinado de Fernando VII (1816), aunque estuviese durante todo el siglo sujeta a continuos ceses y correspondientes aperturas.

Respecto a los periódicos decimonónicos tinerfeños, tuvieron especial importancia *El Boletín Oficial de Canarias* (1834), *El Atlante* (1837), *El Porvenir de Canarias* (1853), *El Eco del Comercio* (1880) y especialmente, en el ámbito de la cultura, el semanario de literatura y arte *La Aurora* (1847-1848), editado por la *Imprenta Isleña*, regentada por Miguel Miranda, y que publicará las primeras xilografías realizadas en Canarias. A fines de siglo destacamos la aparición de *La Revista de Canarias* (1878), a cuyo frente se situó Elías Zerolo y *La Ilustración Canaria* (1882), fundada y dirigida por Patricio Estévanez.

Las Palmas de Gran Canaria durante el siglo XIX, y de modo primordial en la era isabelina, sufrió una serie de cambios políticos, económicos y en la trama urbana, que se vieron acompañados de un cierto desarrollo cultural palpable a través de la creación de sociedades culturales y de recreo, bibliotecas, difusión de la enseñanza primaria y secundaria, celebración de certámenes públicos... Al implantarse el régimen liberal se puso en marcha un proceso para dotar al país de instituciones de carácter cultural y educativo tales como Institutos de Enseñanza Media, Museos y Bibliotecas Públicas. Debido a la falta de capitalidad provincial, esta ciudad tardó en integrarse en este proyecto, llevándose a cabo finalmente la iniciativa oficial de creación de una Biblioteca Pública a finales de la década de los sesenta. Este vacío cultural se vio paliado, en parte, gracias a la iniciativa privada con la creación de sociedades análogas a las de la vecina isla. Durante el reinado de Isabel II, un grupo de próceres canarios fundaron en 1844 el *Gabinete Literario*, entidad de capital importancia en el panorama cultural grancanario del Ochocien-

tos, a cuya iniciativa se debió entre otras cosas la creación del *Colegio de San Agustín* y de la *Sociedad Filarmónica* de Las Palmas. *El Liceo*, abrió sus puertas en 1854, distinguiéndose de la Sociedad Literaria antes mencionada por el mayor acento pedagógico-social de sus actividades. Otras entidades fueron *La Unión* (fines de la década de los cincuenta) y *El Siglo*. A mediados de la centuria cobró mucha importancia la *Real Sociedad Económica de Amigos del País*, fundándose en 1845 el *Liceo Cairasco* y en 1880 *El Museo Canario* [1].

El historiador palmero Juan Régulo consideró que *El Siglo de Oro de La Palma se inició hacia 1821, con la fundación de una escuela primaria moderna, organizada de acuerdo con el sistema llamado lancasteriano, por el nombre de su inventor, el pedagogo inglés Joseph Lancaster (1778-1835)*[2].

Este modélico y revolucionario centro docente tuvo mucha repercusión en el ámbito palmero en sus dos escasos años de vida. Fue auspiciado por personas de reconocido talante liberal, como el párroco de la iglesia del Salvador, Manuel Díaz Hernández, y el arquitecto y presbítero José Joaquín Martín de Justa y Francisco García Pérez, personajes que en 1821 constituyeron la *Junta Local de Instrucción Pública*. En ella se educaron personajes relevantes de la talla de los hermanos Fernández Ferraz (Valeriano, Víctor y Juan), Faustino Méndez Cabezola (1836-1880), Antonio Rodríguez López (1836-1901), Juan Bautista Lorenzo Rodríguez o el insigne pintor Manuel González Méndez (1843-1909).

El siglo XIX supuso para La Palma una época de progreso cultural y económico. Datos significativos son, entre otros, el auge de la construcción naval, la reorganización de la *Real Sociedad Económica de Amigos del País*, la fundación del periódico *El Time* (1863) —al que seguirán *El Pito* (1866), *El Noticiero* (1872), La *Palma* (1875), *El Iris* (1880)—, la creación del Colegio *Santa Catalina* (1868), el inicio de la primera *Escuela de Música* (1836), el establecimiento de una *Escuela de Dibujo* (1840), o la instauración en 1892 de un establecimiento bacteriológico en la isla. A finales de la centuria comienza la andadura de la insigne sociedad cultural *La Cosmológica Museo de Historia Natural y Etnográfico* (1881) contando con antigüedades aborígenes y objetos de la naturaleza, así como importantes fondos documentales[3].

Portada del periódico *El Time*. La Palma. El Museo Canario.

DESAMORTIZACIÓN ECLESIÁSTICA Y PATRIMONIO CULTURAL. LAS COMISIONES DE MONUMENTOS

Miembros de las distintas Comisiones

La Real Orden de 29 de VII de 1835 es el punto de arranque de las Comisiones de Monumentos, creadas con el objetivo de reunir y conservar *los archivos, bibliotecas, obras de escultura, pintura, y enseres que haya en dichas casas y puedan ser útiles a las ciencias y las artes*. En Canarias la correspondiente Comisión estaba ya constituida en noviembre de

[1] María de los Reyes Hernández Socorro (1997): «La pintura del siglo XIX: de la sacristía a los salones burgueses». En *Introducción al Arte en Canarias, T. III: Pintura*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 23-40; Ídem (1998): «La Pintura en Canarias en el siglo XIX». *Gran Enciclopedia de El Arte en Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Litografía Romero, Tenerife, pp. 388-390; Ídem: «Las Palmas a mediados del Ochocientos: la ciudad y su mercado». En *La ciudad y la guerra de la independencia,* Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2008, pp. 62-75.

[2] J. Régulo Pérez (1975): «El Siglo de Oro de La Palma». En Lorenzo Rodríguez *Noticias para la Historia de La Palma*, I. Vol. Instituto de Estudios Canarios y Cabildo Insular de La Palma.

[3] *Ídem* / José Guillermo Rodríguez Escudero (2003): «Sociedad La Cosmológica». *La Voz de La Palma*, núm. 191.

aquel mismo año, según reza un oficio del Jefe Político Mariano Cárdenas al Secretario de Estado del Ministerio del Interior:

> Se hallan ya nombradas las Comisiones, y desempeñando sus trabajos en unión de los encargados de Amortización, para inventariar los Archivos, Bibliotecas, etc. cuyos efectos he dispuesto queden custodiados en habitaciones seguras de los mismos conventos, hta que reunidos los datos necesarios pueda formarse el presupt° de los gastos indispensables para su conducción a la capital.

Desconocemos la identidad de los miembros, *individuos inteligentes y activos*, que formaron esta primera Comisión. En 1837, dicha institución pasó a denominarse *Comisión Científica y Artística* y se ordenó, por circular de 27 de mayo, a los respectivos jefes políticos provinciales que la constituyesen con el fin de *calificar las obras que merezcan ser conservadas y que se coloquen en edificio a propósito para servir a su tiempo de Biblioteca y Museo.*

Por un suelto de *El Atlante* de 3-IX-1837 sabemos que en Canarias estaba conformada por el diputado provincial Valentín Martínez (presidente) y por el coronel comandante de Ingenieros Domingo Rancel, el de la brigada de Artillería Vicente González Yebre, el vicario eclesiástico Simón García Calañas, el jurista Francisco María de León y el profesor de Bellas Artes Lorenzo Pastor y Castro (en calidad de vocales).

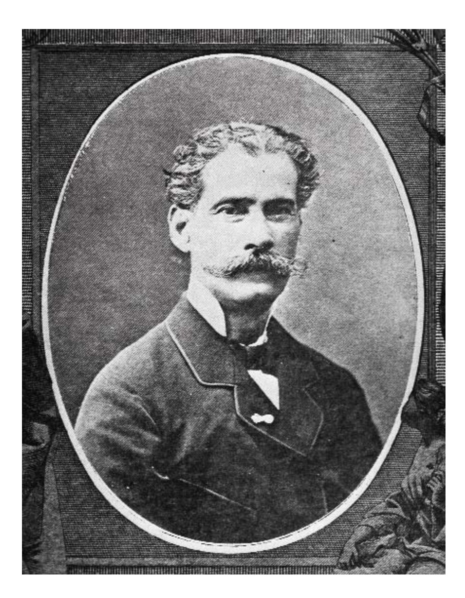
En 1844, la recogida y organización de los libros y objetos de arte quedó encomendada a una Comisión Central de Monumentos estructurada en tres secciones (Bibliotecas y Archivos, Esculturas y Pinturas y Arqueología y Arquitectura), que tendría su correspondiente en Canarias en la Comisión Provincial de Monumentos Histórico Artísticos. Dicha institución —nombrada a instancias del Gobernador y Diputación Provincial— quedó constituida por el Jefe Político Miguel Díaz, como presidente, acompañado por Domingo Morales Guedes (Doctor en Jurisprudencia y Canónigo de la Catedral de La Laguna), Nicolás Calzadilla (Beneficiado y Rector de dicho templo, Doctor en Teología y Licenciado en Jurisprudencia), Domingo Darmanin (Doctor en Jurisprudencia), Francisco Mª de León (Doctor en Jurisprudencia y Diputado provincial por el partido de La Orotava) y Lorenzo Pastor (Maestro de idiomas y profesor de Dibujo). Esta Comisión conformará el núcleo fundamental del reinado de Isabel II. En 1846 anotamos el alta de Fernando López de Lara, correspondiente de la Academia de la Historia que, junto a los académicos de Bellas Artes irán, paulatinamente, constituyendo la base de las comisiones a nivel nacional. En 1853, de los miembros de 1844, quedaban Francisco Mª de León, Lorenzo Pastor y Domingo Morales Guedes, a los que se había unido el citado Sr. López, en calidad de supernumerario.

En el citado año integraban también la Comisión el periodista y editor José Joaquín Monteverde, ostentando la presidencia, y Francisco del Castillo Valero como vocal, aunque este último se encontraba fuera de las Islas. En 1855 registramos la incorporación, en virtud del nuevo reglamento orgánico de las comisiones (15-XI-1854), del arquitecto



Retrato de Domingo Morales Guedes. Manuel Ponce de León. 1859. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).

provincial Manuel de Oraá en sustitución del referido Sr. Castillo. Aquel año se produjo la baja por renuncia de Francisco Mª de León, que había pertenecido a aquélla casi desde el principio. Para sustituirle se propuso una terna formada por J.J. Monteverde y los pintores Nicolás Alfaro y Gumersindo Robayna, entre los que la Comisión Central elegiría al primero.



Nicolás Alfaro. *Ca*. 1860.

Como tendremos ocasión de comentar más adelante, una cosa era que existiese sobre el papel una Comisión formada por personas representativas de la administración y de la vida cultural de las islas, y otra muy distinta que su labor fuese efectiva. En sentido negativo se pronunciaba al respecto el gobernador de la provincia Joaquín Ravenet, ante la imposibilidad de responder a una encuesta de la Comisión Central de 14-XII-1859: *porque aunque en esta provincia se nombró una Comisión de Monumentos Artísticos e Históricos (...) no llegó el caso que funcionase por no haber en este país monumentos levantados en la Antigüedad.*

En 1860 hubo necesidad de volver a recomponer la Comisión. Se repescó a Francisco Mª de León, que nuevamente va a integrarse en ella junto a Lorenzo Pastor y Manuel de Oraá. Existían dos vacantes que la Academia de Bellas Artes sugirió al Gobernador que debían dotarse: *se sirva promover su nombramiento entre las personas de mayor ilustración de esa provª, inquiriendo cuáles tuvieron la primitiva, vocales pa qe formen parte de la misma si estuvieran en aptitud par ello.*

Se eligió a Félix Ponzón Cebrián y a J.J. Monteverde que ya habían sido miembros de dicha entidad. La muerte del pintor y director de la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, Lorenzo Pastor y Castro, hizo que se pusiese de nuevo en marcha el procedimiento de designar una terna, constituida esta vez por sus discípulos, los también pintores Nicolás Alfaro, Gumersindo Robayna y Cirilo Truilhé, resultando nombrado el citado en primer lugar.

Mientras tanto, las comisiones fueron dotadas de nuevo reglamento (Real Orden de 24-XI-1865), debiendo figurar en las ternas académicos correspondientes de la de Historia y de la de Bellas Artes. El gobernador civil de Canarias en 1866, transmitía al respecto a la Academia de Bellas Artes la imposibilidad de formar la Comisión, mereciendo la siguiente respuesta: *Enterada contéstese que ya hay nombrados tres corresponsales, los srs. Alfaro y León de esta Academia y Ponzón Cebriá de la de Historia: que proponga algún nombre de persona a propósito para este cargo.*

Efectivamente, Nicolás Alfaro y el artista grancanario Ponce de León, junto a Pedro Maffiotte habían sido aceptados como académicos correspondientes de San Fernando, y por tanto como miembros natos de la Comisión. Faltaba una persona para completar la misma, y la Academia ofrecía como solución al gobernador que propusiese *(...) algunos sujetos que estén reputados como amantes de las Artes y de las Antigüedades y versados en los estudios arqueológicos y artísticos, entre los cuales podría la misma elegir alguno con el que llenar el vacío que hoy existe.*

En resumen, tenemos un cuadro de 19 personas que pertenecieron a las Comisiones de Monumentos, elegidos entre miembros de la administración central o provincial, abogados, militares, eclesiásticos, arqui-



Firma del pintor Manuel Ponce de León.

tectos y artistas, principalmente de Santa Cruz de Tenerife. De todos ellos destacan por su permanencia en la institución que nos ocupa, Francisco Mª de León, reputado historiador, y el profesor de dibujo Lorenzo Pastor[4].

La labor de las comisiones de monumentos: el fallido proyecto de Biblioteca y Museo Provincial de Santa Cruz de Tenerife

Por la documentación que nos ha llegado sabemos que las distintas comisiones locales que se formaron realizaron el primer trabajo de enviar inventarios de libros y pinturas de los conventos suprimidos. Así, por ejemplo, de La Orotava (28-X y 8-XI-1835); de Candelaria (21-XI-1835); de Güímar (21-XI-1835); de Firgas (21-XI-1835); de Icod (15-XII-1835); de Realejo Bajo (4-XII-1835 y 19-IV-1836); de La Gomera (8-I-1836); y de Santa Cruz de La Palma (28-V-1836). Con posterioridad serían enviados del Puerto de la Cruz, otra vez de La Palma, de Santa Cruz de Tenerife, Garachico, Hermigua y Buenavista.

Una primera valoración de esta actividad no pudo ser más negativa, tal como se desprende del informe del Gobierno Civil al Ministerio de Gobernación en junio de 1836. Como resultado de los trabajos de los comisionados por este gobierno para formar inventarios y recoger cuadros y bibliotecas de los conventos *(...) no resulta que existan en ellos pinturas de mérito ni otros objetos que puedan merecer la atención de la RL Academia de Nobles Artes de San Fernando.*

Posteriormente, entre 1837-1844, se continuaron realizando inventarios. De 1837 son los de San Pedro Mártir, San Francisco y San Bernardo de Las Palmas, que el Marqués de la Concordia ordenó se depositasen en el Seminario Conciliar. El 7-VII-1842, recogemos la noticia de la llegada de los papeles de la Inquisición a la Biblioteca de Santa Cruz de Tenerife.

Sin lugar a dudas debe destacarse, a partir de 1844, el intento infructuoso del nuevo Gobernador Miguel Díaz por llevar adelante los proyectos de la Comisión Central, dotando a las islas de un Museo y de una Biblioteca Provincial. Recuérdese que durante su mandato se suprimió la Universidad de San Fernando y se creó el Instituto Provincial de Enseñanza Media con sede en La Laguna, donde acabaría recalando también la Biblioteca Provincial. El 7-III-1844, apenas dos meses después de su llegada a Santa Cruz de Tenerife, daba cuenta al Ministerio de la Gobernación del establecimiento de una biblioteca y un museo en la capital.

> Una biblioteca pública así como un museo de pinturas que aunque de mala calidad por ser restos de los extinguidos Conventos, ofrecen ventajas conocidas a la literatura y las Artes reservándome hacer a V.E. su descripción tan pronto como concluyan las remesas que hacen los pueblos cuya comunicación con este punto es difícil y aventurada.

La creación de la biblioteca y museo se veía acompañada de la correspondiente Comisión Provincial de Monumentos, tal como dimos

[4] S. Luxán Meléndez y, M. de R. Hernández Socorro (2005): « Desamortización Eclesiástica y Patrimonio Cultural: La Comisión de Monumentos de Canarias durante el reinado de Isabel II». En *El Mundo del Libro en Canarias*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 37-72.

cuenta anteriormente. Pero lo que más nos interesa es la valoración negativa del patrimonio cultural y artístico que volvían a realizar los responsables políticos y que tenía su fundamento último en la tardía incorporación de Canarias a la Corona de Castilla y por lo tanto en su falta de antigüedades. De este modo, por ejemplo, escribía Miguel Díaz

> (...) las Islas Canarias cuya posición geográfica, les ponían en la imposibilidad de que las naciones cultas de la antigüedad frecuentasen su suelo, los escasos rudimentos de civilización y cultura que tenían los indígenas y su posición social en época anterior, son causas suficientes para demostrar a V.E. no existen en esta Provincia monumentos que pudieran llamar la atención del literato, ni menos proporcionar modelos en que estudiar los grados de perfección á que se elevaron las ciencias y las artes en el Archipiélago.
>
> Establecidos ya aquí los naturales de la Península y mezcladas las castas, aun cuando el desarrollo intelectual se iba progresivamente efectuando en estas Islas, poniéndolas casi al nivel de las provincias más ilustradas; V.E. bien conoce que las ciencias y las artes siguen en su adelanto una marcha directamente proporcional á la mayor prosperidad del país; y que careciéndose aquí, de elementos para ello, nunca pudieron en otro tiempo crearse monumentos de arquitectura, dignos de llamar la atención de ese Excmo. Cuerpo.

El Museo de Pinturas

Tanto la biblioteca como el museo quedaron instalados en el antiguo convento de franciscanos de Santa Cruz de Tenerife. En cuanto al museo, la Comisión Central desde octubre de 1844 requirió que la Comisión Provincial procediese a la redacción del catálogo, dando cumplida cuenta de las medidas de cada cuadro en pies castellanos, de los temas, del nombre de los autores o al menos la escuela de pertenencia y de la procedencia de cada uno. Además, la Comisión Central pretendía valorar lo que se había perdido desde 1835, pues contaba con los inventarios de aquella época. Las normas de catalogación a las que nos hemos referido, no se ocupaban sólo de la pintura, sino de todos los objetos artísticos en general: *objetos de escultura, tales como estatuas, relieves, sepulcros, enterramientos, verjas de hierro labradas, ventanas y puertas de cristales, púlpitos, retablos antiguos, escudos de armas.*

La amplitud de miras de la Comisión Central aún era mayor, pues se pretendía inventariar las obras de arte de aquellos conventos que no se habían vendido.

El 1-XII-1844 la totalidad de las pinturas no se encontraba todavía en Santa Cruz de Tenerife, lo que servía de justificación al gobernador por el retraso en mandar el catálogo que Madrid esperaba. Finalmente, el 6-II-1845 se remitió el inventario, aunque parte de las obras permaneciesen aún en manos de los comisionados locales. Repitiendo la valoración que en 1835 hiciera su antecesor en el cargo, Miguel Díaz apreciaba en poco la obra recogida, *todas ellas o la mayor parte de no muy buen pincel*, entre la que sólo se destacaba un crucifijo de madera soberbiamente tallado. El catálogo firmado por Díaz nos sitúa ante una co-

lección de pinturas de temática exclusivamente religiosa, excepción hecha de una obra que representa las armas de Castilla y León.

RESUMEN TEMÁTICO DEL CATÁLOGO DEL MUSEO PROVINCIAL DE PINTURAS	
1. Santos pertenecientes a las Órdenes Religiosas objeto de la desamortización	51
2. La Virgen bajo distintas advocaciones	29
3. Escenas de la vida de Jesucristo	18
4. Mártires y otros santos	16
5. Arcángeles	14
6. La Sagrada Familia y otros grupos	10
7. Doctores y Padres de la Iglesia	10
8. Apóstoles	6
9. San José	5
10. Cuadros de Ánimas	1
11. De tema heráldico	1
Total de cuadros	160

En 1992, momento en que se dio a conocer esta investigación dentro del marco del IX Coloquio de Historia Canario-Americana, por parte del profesor Santiago de Luxán, este inventario constituyó una novedad en el conocimiento del panorama artístico de Canarias en la primera mitad del siglo XIX, si bien el Museo de Pinturas que se creaba no pasaba del papel. En el año 1959, a través de un trabajo periodístico, Rumeu de Armas teniendo delante los inventarios de los Conventos de San Pedro de Alcántara y Santo Domingo de Santa Cruz de Tenerife, realizados en 1820, incluidos en parte en el que comentamos, abría una interrogación sobre su paradero, que todavía en la actualidad no estamos en condiciones de responder:

> Que este conjunto de cuadros pasase a la Península sin dejar rastro parece extraño. En el Museo de Bellas Artes de Sevilla, el más indicado para recibirlas no hay indicios visibles para su exportación y recepción. Que se destruyesen, mano en mano, en ocultas sustracciones, tampoco es, por su extraordinario número solución viable. Sí se repartieron entre las Parroquias, las guías impresas de Santa Cruz y La Laguna y la propia memoria del visitante los identificarían. Confieso que no he acertado a encontrar una solución satisfactoria al enigma.

En relación a 1820, podemos entonces documentar que en 1844 estaban depositados en Santa Cruz de Tenerife, formando orgánicamente un museo, 160 cuadros procedentes de los conventos suprimidos, museo que aunque no llegase a consolidarse como tal, es el antecedente directo del actual Museo Municipal de la capital tinerfeña. Por otro lado, esta gestión, aunque a la larga infructuosa, ampliaría el campo de acción de la Comisión Provincial de Monumentos que no se habría limi-

tado sólo a los libros. Por un dossier de la Comisión Central, sabemos que a petición de la Universidad (instancia del 13-IX-1836) se habrían depositado en ella *Los obgetos de artes y ciencias* y que se habían recogido 213 cuadros. A todo ello hay que añadir que en los inventarios de libros figuran algunas listas sueltas de cuadros.

Un breve análisis del inventario nos confirma que no se cumplieron las normas de catalogación de la Comisión Central, y datos tan preciosos para una posterior identificación como son, el nombre del autor, o al menos la escuela o el convento de procedencia, ni figuran en el mismo.

En cuanto al tema, el grupo más importante de cuadros sería el formado por el *Santoral de las Ordenes Religiosas* (31,8% del total): Santo Domingo y San Francisco principalmente. *Cuadros de la Virgen bajo diversas advocaciones* (18,1%): La Concepción, Del Rosario, La Candelaria, Los Dolores, De Belén y Nuestra Señora del Carmen. *Diversas escenas de la vida de Jesús*, predominando las dedicadas a la pasión (11,2%): *Ecce Homo*, Calvario, Jesús con la Cruz a cuestas, Jesús del Gran Poder y una Sagrada Cena. *Mártires de la Iglesia y otros santos* (10%): entre ellos, Santa Clara, San Plácido, San Bartolomé, San Sebastián, Santa Cecilia, Santa Inés o Santa Catalina. *Arcángeles* (8,7%): San Miguel, San Gabriel y San Rafael. *La Sagrada Familia y otros grupos sacros* (6,2%): La Virgen, San José y el Niño (los tres juntos y con San Juan); San Joaquín y Santa Ana y la Santísima Trinidad. *Doctores y Padres de la Iglesia* (6,2%): San Gregorio, San Agustín o San Buenaventura. *Los Apóstoles* (3,7%): sobre todo San Pedro y San Juan. *San José* (3,1%). Por último, un cuadro de ánimas, y otro de heráldica.

También sabemos por este inventario el dato del tamaño de los cuadros. Un grupo relativamente importante sería de gran formato. Es el caso de: una *Concepción* (6,73 × 4, 21), un *Cuadro de ánimas* (4,20 × 2,43), un *Jesús con la Cruz a cuestas* (2,25 × 84), un *Señor atado a la columna* (de las mismas dimensiones que la pintura anterior), *Jesús del Gran Poder* (2,24 × 1,58), *La negación de San Pedro* (2,60 × 2,12), un *San Juan*, un *Santiago* o una *Última Cena*. De enormes proporciones puede calificarse la obra que mostraba un *árbol genealógico de Santo Domingo y la orden de Predicadores* de 6,72 × 4,20; y de tamaños semejantes las pinturas que reflejaban a *San Pedro*, *Santo Domingo con otros religiosos de la Orden*, *San Miguel*, una *Sagrada Familia* y siete cuadros de la vida del fundador de los Predicadores. El resto de las piezas sería de mediano y pequeño formato.

La gran mayoría debieron ser lienzos enmarcados en madera, a veces con filetes dorados; otros estaban protegidos por un cristal, como un *Ecce Homo*, el *martirio de San Plácido* o un *Jesús con la Cruz a cuestas*. Finalmente, alguno aparece pintado sobre tabla.

La Biblioteca Provincial de Santa Cruz de Tenerife

A las vicisitudes y proceso fundacional de la que sería Biblioteca Provincial de Canarias se ha referido escuetamente Marcos G. Martínez

en su *Historia de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna*, en la que serían depositadas las obras de los conventos de aquella ciudad suprimidos en 1821. En 1838, el Gobierno Central ordenaría a las universidades que se ocupasen de la instalación y organización de las Bibliotecas Provinciales. Suprimida la Universidad de San Fernando, la biblioteca quedaría integrada en el Instituto Provincial de Enseñanza Media que sustituyó a aquélla. Sin embargo, apenas hay referencias en esta obra al proceso desamortizador, objeto de nuestra atención. Podemos encontrar alguna noticia sobre el origen de esta biblioteca en Santa Cruz de Tenerife, antecedente directo de la actual municipal, en la historia de esta ciudad de Cioranescu, quien escribe que se le dio, en principio, categoría de provincial. Como el museo, tuvo su ubicación en el convento de los franciscanos, en el salón de la derecha de la entrada. El referido filólogo e historiador, añade que se utilizaron como estanterías unas tablas procedentes de un kiosco, valorando de este modo las vicisitudes de la biblioteca:

> Debió de ser muy poca cosa, ya que no tenía ni libros, ni dinero, ni consta que se le haya nombrado bibliotecario. Se le había dado cobijo en el cajón de sastre que fue el Convento de San Francisco, tierra de nadie que reclamaban todos y aprovechaba el Ayuntamiento; pero precisamente por no ser de nadie, todo cuanto se hacía allí no podía ser más que provisional. En 1853, el Gobierno Civil pidió que se desalojase la biblioteca para que se pusiese en su lugar una escuela, y diez años después se desalojó la escuela para poner la biblioteca.

De la creación de la biblioteca pública había dado cuenta el gobernador a la vez que de la del museo. Para su puesta en marcha tiene especial interés el nombramiento de un bibliotecario, a fines de 1844, en la persona de Pedro Maffiotte. Era éste ayudante de Obras Públicas que desarrolló una parte de su actividad profesional en Las Palmas de Gran Canaria, donde también colaboró con el Ayuntamiento en la constitución de una biblioteca pública en la década de 1860, llegando a desempeñar, por último, la plaza de arquitecto municipal en Santa Cruz en 1868. La designación se hacía con carácter interino con la función de *encargarse del régimen interior de la Biblioteca Pública de esta capital, y para que se tenga un especial cuidado en la colocación de los libros y códices de que aquella se compone.*

Como en el caso de las pinturas, la Comisión Central envió unas normas de catalogación que se referían a títulos y materias, autores, idiomas, número de volúmenes, año de edición, nombre de los impresores, lugar de edición, tamaño, encuadernación, procedencia y observaciones generales sobre el estado de conservación. Los primeros datos que tuvo en su poder Madrid, antes de la redacción del inventario por esta Comisión Provincial, nos proporcionan la importante cifra de 10.148 volúmenes útiles y 1.163 inútiles, lo que habría significado que estábamos ante la biblioteca más importante del Archipiélago. Casi un año después, un oficio del gobernador indicaba que este nombramiento no había significado la confección de su catálogo, presupuesto imprescindible para su apertura:

> Tengo el honor de manifestar a V.E. haberse procedido a su formación a pesar de no hallarse arreglado aún el catálogo general por haberse ausentado de esta capital el encargado de la biblioteca que por no disfrutar sueldo de ninguna clase se le permitió su salida, y también por la carencia de fondos, cada día más difíciles de (…) por la suma pobreza de estas islas, para reunir todos los libros en esta capital.

Hubo que esperar a finales de 1846 para que la Comisión Central empezase a recibir las sucesivas entregas del catálogo de la biblioteca de Santa Cruz de Tenerife. Que tengamos constancia se enviaron dos entregas, una primera de 27 pliegos en diciembre de 1846, que en enero del año siguiente llegarían a ser 70. El primer envío creemos que es una muestra suficientemente significativa de lo que pudo ser la totalidad de la biblioteca. Se trataba de un inventario de 504 obras formando 1.012 volúmenes. La procedencia apuntaba, en su gran mayoría, al convento de Santo Domingo de La Laguna, uno de los centros de formación, tanto de religiosos como de seglares, más importante del Antiguo Régimen que contó entre sus profesores con frailes autorizados por la Inquisición para la lectura de libros prohibidos, y al de San Agustín que, como se sabe, también contaba con importantes fondos bibliográficos.

NÚMERO DE VOLÚMENES POR CONVENTOS DE PROCEDENCIA		
1. Santo Domingo de La Laguna	779 v.	(76,9%)
2. San Agustín de La Laguna	183 v.	(18%)
3. San Agustín de Icod	7 v.	(0,69%)
4. San Francisco de Las Palmas	24 v.	(2,3%)
5. Santo Domingo de Güímar	19 v.	(1,8%)

¿Existieron realmente el Museo de Pinturas y la Biblioteca?

Las expectativas creadas por los informes y catálogos enviados a Madrid por el Jefe Político no acabaron fructificando en unas instituciones sólidas, duraderas y, sobre todo, rindiendo un servicio público, tal y como esperaba la Comisión Central. La escasa credibilidad que merecieron, tanto el proyecto de Museo como el de Biblioteca, arrancaron de Canarias. Desde Santa Cruz de Tenerife, así lo manifestó en varias cartas a don José Amador de los Ríos, secretario de la Central, el del Gobierno Civil Antonio Auset. En primer lugar se criticó la escasa eficiencia de la Comisión Provincial. Mientras en la Gaceta de Madrid se publicaba que la Comisión de Canarias tenía muy ultimados los trabajos de inventario y formada una biblioteca de 10.000 ejemplares, desde Canarias se escribía: *solo se han celebrado dos sesiones por la Comisión, en que nada se acordó.*

En otra misiva, un poco posterior, se volvía a insistir en el argumento de la práctica inexistencia de la Comisión de Monumentos que, en-

tre 1842-1845, no se reunió nunca. Y refiriéndose en concreto a los conventos de La Orotava se especificaba que en ellos se recogieron *libros inútiles y de ningún valor, como igualmente sus pinturas, que además de ser sumamente vulgares, agenas de todo mérito, se hallan enteramente destrozadas...*

Pero donde el informe de Auset se mostraba más duro, era al juzgar la labor de creación del Museo y Biblioteca de Santa Cruz de Tenerife:

> Deberé también hacer presente a V.E. que las dilapidaciones hechas en los libros desde 1836 á la presente han sido de gran consideración según tengo entendido, y por último que no existe otra biblioteca que los referidos volúmenes hacinados en el rincón de una celda, ni otro museo que los diez o doce lienzos que representan detestables mamarrachos y están sirviendo de alfombra al suelo de la misma habitación. Que un sinnúmero de volúmenes se hallan esparcidos por los pueblos en poder de los Comisionados encargados de la formación de inventarios al suprimirse los Conventos, y muchos de ellos casi a la intemperie y en un estado deplorable de depósito en poder de la suprimida Universidad Literaria de San Fernando de estas islas aun no se hallan inventariados.

Aún escribió más Antonio Auset, señalando que debían reunirse los papeles de la Inquisición que estaban sirviendo de pasto a las ratas y un *Cristo de madera* (el que figura en el inventario), empeñado en manos de un particular. A juzgar por el informe que la Comisión Central envió al Ministro de la Gobernación, lo sucedido en Canarias no tendría carácter excepcional...*muy doloroso es a la Comisión Central verse a cada paso obligada a elevar a V.E. quejas análogas a la presente.*

Como hemos visto en el apartado anterior, el jefe político saldría al paso, enviando a Madrid los inventarios de los libros y las pinturas. ¿Quién tenía razón? Con el cese de Miguel Díaz, prácticamente desaparecen las noticias de la actuación de la Comisión, si no es para darnos a entender las dificultades para reunirla, o para notificar la falta de monumentos significativos en las islas.

Finalmente, debemos señalar que los libros pasaron a la Biblioteca Provincial instalada en La Laguna y, aún hoy en día, nos faltan noticias de lo ocurrido con los cuadros[5].

Proyectos fustrados de lucha contra el atraso cultural y económico

Durante el siglo XIX, a partir de la implantación del Estado Liberal, una de las banderas esgrimidas en la lucha contra la ignorancia y el atraso cultural será el establecimiento de centros de lectura. De este modo, la historia del libro es en gran parte la de su difusión, principalmente a través de la creación de bibliotecas. La Iglesia poseía un importante patrimonio bibliográfico que debería haber sido conservado en su totalidad, pero cuya importancia en el proceso de generalización de la enseñanza, en la transición de la alfabetización en España, fue más que discutible. Por otra parte, hay que considerar las realizaciones

[5] *Ibídem.*

emprendidas por la propia institución eclesiástica, suavizada la postura inicial de confrontación abierta con el nuevo Estado. En este sentido conviene mencionar la creación de un conjunto de bibliotecas parroquiales del Obispo Lluch y Garriga, a la sombra del Padre Claret, en la década de los sesenta. De la actitud represora de Codina, ejemplificada en el expediente de persecución a un librero, llegado a Las Palmas en 1851, pasaríamos a la política más constructiva de su sucesor. Las bibliotecas promovidas por el prelado canario, pretendieron ser un intento de fomentar la instrucción y educación cristiana en el ámbito parroquial, facilitando las buenas lecturas, sin bajar la guardia frente a las perversas. Debemos señalar, además, el esfuerzo de poner a disposición de la ciudad de Las Palmas una biblioteca municipal, ensayo que tendría su correlato en otros municipios del Archipiélago, como nos muestra el caso de La Laguna. De todo lo dicho se desprende la escasa consistencia de las propuestas del poder central, de las instituciones locales o, incluso, de la propia Iglesia. Pero el componente de la oferta de lectura no se agotó con aquellas y debemos atender también a la iniciativa privada. Casinos, gabinetes de instrucción y recreo, sociedades económicas de amigos del país o, muy significativamente, las imprentas que, desde el negocio de librería, ensayaron la puesta en marcha de bibliotecas circulantes. Nos referimos, de un lado, al intento de extensión de las *bibliotecas populares*, por parte del Estado, con especial referencia al proyecto de creación de una biblioteca agrícola en la década de los ochenta, que pretendió estimular el gusto por la lectura de la población trabajadora. Y, de otro, al del *gabinete de lectura de Isleña* de 1851, contrapunto manifiesto del anterior por sus fines y contenidos. En conclusión, a lo largo del XIX canario, los libros fueron un poderoso instrumento de lucha contra la ignorancia, el atraso cultural y, por ende, económico, del Archipiélago.

Desgraciadamente, el proyecto de las *Bibliotecas Populares* no tuvo demasiada incidencia en las Islas. El nuevo concepto de promoción de la lectura más democrático y dirigido, en gran medida, a la extensión de lo que hoy denominaríamos formación profesional, tuvo escasas repercusiones en Canarias. A la altura de 1870 se habían fundado 93 en toda España, no habiendo recaído ninguna en el Archipiélago. En 1883 Díaz y Pérez nos proporciona el dato de dos bibliotecas populares para toda Canarias, instaladas respectivamente en Güímar (Tenerife) y en el Puerto de Arrecife (Lanzarote) que sumarían entre las dos un total de 480 volúmenes. Las Islas, junto a la provincia de Álava, figurarían en este sentido a la cola del conjunto nacional. Compárese, por ejemplo, con Guadalajara, que por las mismas fechas tenía 24 bibliotecas abiertas (5.000 volúmenes), y recordemos que en toda España se habían establecido 746.

Podemos añadir que entre 1883-1888 el Ayuntamiento de Las Palmas conseguiría la adjudicación de tres bibliotecas populares y otra del depósito de la Dirección General de Agricultura, que formaron un conjunto de 755 volúmenes. Una parte de ellos se donaron a las bibliotecas obreras, y el resto quedó depositado en la Biblioteca Municipal. La pri-

mera de las aportaciones fue concedida por la Dirección General de Instrucción Pública (sección de Fomento de Bibliotecas), llegando el comunicado correspondiente al Ayuntamiento de Las Palmas el 6-VI-1883. El lote no sería entregado al representante municipal en Madrid, José Quintana y León, hasta el 21-IV-1885. Según el pertinente catálogo, se recibieron 333 volúmenes y 2 cuadernos ordenados alfabéticamente. El grupo de obras numéricamente más importante se relacionaba con la instrucción básica (aprender a leer y a escribir, algo de gramática, aritmética, pesas y medidas, historia, geografía, higiene, moralidad, urbanidad y religión), viniendo a representar aproximadamente la mitad de la colección. En segundo lugar se encontraban textos, también de iniciación, pero dirigido a la especialización profesional, consagrados a la agricultura, contabilidad y otros varios contando, además, con una voluminosa enciclopedia popular. Había un tercer bloque formado por obras jurídicas, políticas, de temas de carácter hacendístico y estadístico, constituido de modo esencial por publicaciones oficiales.

Una de las facetas menos conocidas de la actuación de las imprentas en Canarias, fue su papel en el proceso de ampliación de la oferta de lectura, no solo como librerías, publicando catálogos de sus existencias o anunciando como comisionistas las novedades editoriales en los periódicos, sino poniendo en funcionamiento el sistema de préstamo de libros por suscripción mensual, es decir, constituyendo *gabinetes de lectura*. Directamente conectada con el mundo impresor peninsular, la empresa *Isleña* de Pedro Mariano Ramírez pudo presentar al lector canario —específicamente al de las ciudades de La Laguna y Santa Cruz de Tenerife— un mosaico de libros y publicaciones acordes con los gustos imperantes en la sociedad española en general, y por tanto establecer un importante grado de vertebración con dicha comunidad cultural. Los gabinetes de lectura tienen una tradición en España que arrancaría con el principio del siglo XIX. Recuérdese el ejemplo del editor peninsular Mariano Cabrerizo, quien en 1809 situó en un local anexo a su librería un salón de lectura. El Gabinete Literario de Las Palmas, o las distintas sociedades recreativas que a partir de la década de los cuarenta del siglo XIX surgieron en el Archipiélago, tendrían también como objetivo la institucionalización de un servicio de préstamos o de bibliotecas circulantes.

Frente a las bibliotecas populares, las parroquiales, las de los cabildos eclesiásticos o las municipales, cuya constitución en el caso de Las Palmas estuvo absolutamente condicionada por el carácter de las donaciones que les dieron vida, el *Gabinete de lectura de Isleña* se presentaba ante la sociedad santacrucera con el objetivo de satisfacer las necesidades de un público, que dentro del ambiente del Romanticismo, demandaría sobre todo novelas, otras obras de recreo, así como libros de historia. El muestrario de *Isleña* —que incluye una relación de 386 obras— sería, de este modo, un claro exponente de lo que fue el movimiento romántico en España. Por las condiciones de suscripción, sabemos que se estipulaba una cuota mensual (5 reales en Santa Cruz y La Laguna y 6 reales en el resto de la isla) y que el radio de acción geográfico de la biblioteca se circunscribía a Tenerife [6].

[6] *Ídem* (2005): «Proyectos frustrados de lucha contra el atraso cultural y económico: La oferta de lectura en Canarias durante el siglo XIX». En *El Mundo del Libro en Canarias*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 377 - 416.

En Canarias los dos obstáculos más importantes para el desarrollo de la lectura, la carencia de libros y la inexistencia de lectores, eran manifiestos a mediados de siglo, y por supuesto antes. El primero de los problemas debe ponerse en relación con la falta de bibliotecas, con la estructura del mercado del libro —un mercado raquítico sin apenas capacidad de demanda— y con la situación de las imprentas. La ausencia de lectores se explica por el insuficiente grado de generalización de la enseñanza, formación de la mujer, etc. Además, debe señalarse que las limitaciones tecnológicas más apremiantes (en relación al proceso de alfabetización), solamente a mediados del siglo XIX empezaban a superarse. Piénsese que la primera imprenta del Archipiélago es de 1751, aunque para la consolidación de los establecimientos tipográficos tengamos que esperar al reinado de Isabel II. En esos años, de los pequeños talleres tipográficos no saldrán únicamente disposiciones administrativas o piezas religiosas, sino que empezarán a editarse obras de creación, de historia y, sobre todo, periódicos. Estos últimos, no debe olvidarse, son el principal soporte de la comunicación escrita. Podemos acudir, por ejemplo, para constatar su importancia, a los *folletones* de los periódicos, principal vehículo de la literatura por entregas. Un testimonio vivido de la lectura del folletín, nos lo proporciona en su diario Agustín Millares Cubas, al referirse a su época de los doce años, allá por los años 1870. Ya en casa —escribe— *recuerdo verme sentado en uno de los últimos escalones de la escalera del piso alto, leyendo un libro titulado "Folletín de Canarias", formado por cuentos publicados en el periódico de aquél nombre, que redactó mi padre.* Esta valoración de la prensa era realizada, por otro lado, por la minoría ilustrada de la época. Pueden aducirse, en este sentido, las reflexiones de Pedro Mariano Ramírez —personaje clave en la promoción de la lectura en el XIX— o de Luis Maffiote. El primero de ellos en la colaboración que mandó al primer número del periódico *La Ilustración Canaria* (15 de julio de 1882), emitía un juicio excesivamente optimista de la situación cultural insular, de la que era exponente la prensa periódica:

> Nuestras Islas Canarias se pueden lisonjear de no hallarse entre los pueblos más atrasados en cultura, por la que demuestran sus publicaciones periódicas, pues se sostienen con una población de 282.000 almas, 25 periódicos, oficiales, políticos, religiosos, de intereses materiales y revistas literarias y científicas.

A mediados del siglo XIX —escribirá por su parte Maffiotte— Canarias era la quinta provincia española por número de publicaciones periódicas, y, medio siglo después, la cuarta. Y ofrecía como explicación de este fenómeno, el interés del mercado americano y la fuerza de los escritores canarios y de las propias imprentas.

En cuanto a los bibliotecarios se refiere, por el decreto del Ministerio de Fomento del 17-VII-1858 se creaba el cuerpo facultativo especializado en bibliotecas. En consecuencia, la red de bibliotecas provinciales que se puso en marcha a partir de las desamortizaciones, sería atendida por estos funcionarios o por los profesores de los institutos, con los que muchas veces coincidieron estos nuevos centros. Al primer cuerpo per-



Retrato *del Bibliotecario Juan Padilla Padilla.* El Museo Canario.

teneció M. A. Bello, bibliotecario de la Provincial, ubicada en La Laguna. Los que luchen en Las Palmas por la creación de bibliotecas públicas, formando parte de sus comisiones organizadoras o siendo finalmente sus bibliotecarios, serán médicos, ingenieros, ayudantes de obras públicas, concejales, notarios, diputados, profesores, e incluso canónigos, es decir, pertenecen al amplio espectro de las profesiones liberales. Aunque solamente en el caso de Bello podemos hablar de profesionalidad y formación bibliotecaria, en todos los demás será el amor por los libros y su concepción del servicio al país, la que primará en su ofrecimiento en favor de las bibliotecas. Uno de ellos, Juan Padilla, que será bibliotecario de la Municipal de Las Palmas y del Museo Canario, de esta misma ciudad, dejará por escrito la función de estos agentes de la extensión de la lectura:

> Las bibliotecas traen incalculables ventajas. En primer lugar está a nuestra disposición un bibliotecario entendido, celoso, servicial y barato. Después podemos examinar y consultar obras que no tenemos ni seríamos capaces de adquirir por mucho que ofreciéramos por ellas. Además se nos da pluma y tinta para tomar las notas que queramos y se nos despide con la misma buena voluntad y finura con que hemos sido recibidos.

En este ambiente no era extraño que la situación de analfabetismo, pareja a la de la pobreza, fuese alarmante, como lo prueba, sin ir más lejos, el que la provincia de Canarias —cuando estos datos empiezan a recogerse y publicarse de modo oficial a mediados de los sesenta del siglo XIX— tuviese el porcentaje más bajo de población alfabeta de España. En efecto, las tasas de las Islas se situaban en un 19 % y un 9 %, para la población masculina y femenina respectivamente.

Tampoco debe sorprendernos, entonces, que la minoría restringida que tenía acceso a la lectura, fuese consciente del problema y lo expusiese en los periódicos a lo largo del Ochocientos, argumentando en la prensa a favor del progreso intelectual, complemento indispensable de los adelantos materiales, que debe romper las barreras de la ignorancia, e incluso enfrentarse, si es necesario, a las autoridades eclesiásticas en defensa de la libertad de pensamiento, de la autonomía del razonamiento científico. Esta situación tiene mucha importancia en una sociedad como la canaria en la que está comenzando, muy tímidamente, la transición hacia la alfabetización, hacia la difusión de los periódicos, y en la que coexisten formas tradicionales de transmisión de la información (oral y autógrafa) con las nuevas, propiciadas por el soporte impreso.

En los periódicos de la época, esa minoría que personifica Agustín Millares Torres (1826-1896), propugna la generalización y extensión de la enseñanza, la creación de cátedras públicas en sociedades, al estilo de la del Ateneo de Madrid, la convocatoria de certámenes literarios, la celebración de exposiciones y, naturalmente, la creación de bibliotecas y museos. Todo ello redundará, no solamente en la divulgación de la lectura, sino en el nacimiento de una literatura provincial y en la redacción de obras de historia de Canarias. La necesidad de contar con bibliotecas

públicas y de promover el acercamiento a los libros, será parte de la lucha en que deben embarcarse *nuestras rocas*, que así romperán su aislamiento y su silencio. Nadie duda de la necesidad del progreso económico, del afán individual de lucro, con el que el hombre podrá alcanzar su independencia material. Pero ésta no será posible nunca, si no se puede decir libremente lo que se piensa. El mensaje liberal es inseparable, desde esta óptica, del avance intelectual. El diagnóstico del Millares que escribe en los periódicos se ajusta a una definición de Canarias —él está pensando principalmente en Las Palmas— sin apenas vida cultural.



Torre de la Audiencia. Acuarela pintada por Agustín Millares Torres. El Museo Canario.

En nuestras Islas —publicará en *El Ómnibus* en 1859— no se lee, apenas lo hacen 2.000 personas, de las 230.000 que componen el censo, y las prensas gimen bajo el peso de las contribuciones. No hay debate sobre cuestiones científicas, apenas existe tradición de tertulias —aunque la invocación a la tertulia de Nava esté siempre en la mente de todos— y las sociedades literarias permanecen apáticas. Tampoco se propagan los conocimientos científicos y, ni siquiera, las grandes obras literarias se conocen. ¿Es que acaso los jóvenes se reúnen a leer, discutir o conferenciar sobre alguna cuestión literaria?

Un ejemplo de las dificultades de promover una empresa cultural en Canarias, nos lo proporciona Patricio Estévanez, *alma mater* de la *Ilustración, Revista Científica, Literaria y Artística*, que desde la Imprenta Benítez empezó a tirarse quincenalmente en la segunda mitad del año 1882, en Santa Cruz de Tenerife. La novedad de esta publicación residía precisamente en las ilustraciones, ya que don Patricio abre una interesantísima correspondencia con los miembros de esa minoría ilustrada a la que antes nos referíamos, solicitándole vistas de poblaciones, monumentos y sitios notables de las islas, para darlos a conocer por medio de grabados, que por lo menos en un principio se harán en Madrid o en el extranjero:

> No es posible ilustrar un periódico en un país donde el arte del grabado es, casi en absoluto, desconocido, ni ha podido contarse con recursos para hacer venir de fuera los grabados. Tampoco contamos hoy nosotros con esos recursos, y si no tuvieramos de antemano la confianza que el público ha de corresponder a nuestros sacrificios, prestándonos su cooperación, en obsequio principalmente á este país tan poco conocido y tan digno de admiración, no lo intentaríamos.

Nos interesa resaltar el voluntarismo en relación a la extensión de la lectura, de todos estos próceres canarios que escriben, leen y se cartean entre ellos. De este modo, Estévanez, en una misiva enviada a Agustín Millares Torres —el 24 de enero de 1883— reclama su colaboración, contraponiendo a las reservas de este, la necesidad de promover la lectura, sin que cunda el desánimo:

> Tal vez tenga V. razón al decir que para qué se escribe en un país donde nadie lee; pero es necesario irlo acostumbrando, y en mi concepto algo se va consiguiendo ya. Además V. sabe que tiene lectores y no debe hacerse desear tanto. Comprendo sin embargo que estará V. agobiado con el trabajo de fin y principio de año y no quiero insistir en que desentierre curiosos documentos y los dé a la luz, aunque se que encontrará quien los lea.


La cueva del rey guanche de Gáldar. Felipe Verdugo Bartlett. 1886. Museo Militar Regional. Santa Cruz de Tenerife.

No se lee y faltan lectores, pero, ¿qué lee la minoría culta? Sin ánimo de profundizar más ahora, señalemos el interés que despiertan la historia y la literatura de la tierra. Si el discurso de la aparición de la imprenta ha ido acompañado de un esfuerzo empresarial —piénsese por ejemplo en el caso de Pedro Mariano Ramírez y la eclosión de obras de literatura e historia canarias por parte de *Isleña* en Santa Cruz de Tenerife, o incluso antes, cuando las Sociedades Económicas de Amigos del País se propusieron rescatar del olvido manuscritos que se estaban apolillando, publicándolos— ahora con la *Ilustración* le llegaba el turno a las imágenes. Hay que recordar que estamos en una época muy viajera, en la que Canarias y la costa vecina son puntos de destino, y que los dibujos, apuntes y fotografías, empiezan a ser un material abundante. Un ejemplo de viajero-artista, sin ir más lejos, sería Felipe Verdugo Bartlett, que tuvo ocasión de dejar en sus cuadernos de viajes, instantáneas de todas las Islas.

Siguiendo con la correspondencia entre Estévanez-Millares, el director de la *Ilustración* confesará a su corresponsal de Las Palmas, ante la perplejidad de este, cómo se mantiene una revista. Tiene usted razón, argumentará, al considerar como una obra de titanes el sostenimiento en nuestro país de una revista como esta. Anotemos que la *Ilustración* surgía con el propósito confesado a sus lectores, de convertirse en una de las mejores de España en su género, y de dar a conocer el nivel intelectual del Archipiélago, ofreciendo un soporte adecuado a las aficiones artísticas y literarias de los isleños. Todo ello con el ánimo de superar las rencillas insulares, que hasta entonces habían dividido a la provincia. Así, en el manifiesto del primer número, podemos leer que la revista nacía:

> Ajena por completo á las luchas políticas que nos dividen [y] acogerá gustosa los trabajos, no solo de los escritores isleños, cualesquiera que sean sus opiniones, sino de todos los que, sin haber nacido en el país, lo hayan estudiado y descrito y quieran honrar con ellos sus columnas.

En la correspondencia que mantenía con Millares, Estévanez explicaba de modo absolutamente didáctico el negocio de editor, con las limitaciones propias del siglo XIX, época en que esta actividad se consideraba casi como un sacerdocio. En primer lugar, escribe, sería una locura pensar que una empresa de esta índole pueda ser un negocio. La cultura no puede rendir beneficios, es una empresa patriótica. Patricio Estévanez seguía, en este sentido, la estela de los que le habían precedido: *Isleña*, T.B. Matos o Francisco Martín. Las palabras dirigidas a los lectores en el número inicial no pueden ser más expresivas al respecto:

> Si el éxito corona nuestros esfuerzos, el país será el que gane en primer término; pues no nos guía ni puede guiarnos la ambición de lucro, sino el deseo de dotarle con una publicación más, de índole distinta a todas las existentes hoy.

Y efectivamente, el propietario de la revista, el impresor José Benítez Gutiérrez, al concluir el primer año, dado el déficit de unos miles

de reales que arroja la publicación opta por cerrar. En ese momento, Estévanez y un grupo de socios deciden hacerse cargo del periódico ilustrado, que por su importancia relativa no puede morir. Y nos hicimos cargo de la empresa —le cuenta a Millares Torres— en el convencimiento de que ocasionaría pérdidas y, en ningún caso, ganancias. ¿Qué gasta el periódico? En imprenta 50 duros semanales, en los retratos 10 duros cada uno, que en el caso de la vistas pueden ser, según tamaño, de 15 a 30. Si a todo esto le añadimos, franqueo, correspondencia, repartidores, corresponsales y pequeños gastos, tendremos un montante que oscilará entre los 100 y los 125 duros al mes. Pero, ¿cómo puede cubrirse esta cantidad? La respuesta es clara, con suscriptores. Dado el nivel de gastos para mantener la revista serían necesarios entre 650 y 750 abonados. Recordemos que en el caso de los libros las suscripciones previas oscilaban, entre las 59 de *Tres muertes por un amor* del poeta tinerfeño Ignacio Negrín (1848) y las 424 de *Flores del alma* del también poeta grancanario Pablo Romero (1858). ¿Con qué abonados contaban? En el balance de Estévanez, que estamos analizando, Santa Cruz de Tenerife tendría 230 suscriptores, La Laguna 70, y el resto de la isla 100. La Palma se haría cargo de 30 y el resto de la provincia apenas llegaría a 12. Los datos mencionados nos sitúan ante una proyección excesivamente insular de la revista y de sus lectores. Los intercambios con Las Palmas serían contadísimos, y podríamos hablar de un escaso nivel de vertebración regional desde el punto de vista cultural, lo que hemos podido comprobar en el caso de los libros, aunque siempre haya obras, como el caso del *Nobiliario* de Fernández Bethencourt que superasen dicha limitación. ¿Cómo se llegaba entonces al techo mínimo de suscriptores para que la revista subsistiese? Está claro que la respuesta es América —especialmente Cuba y Venezuela— que recibía 250 ejemplares, sin olvidarnos de Europa, hacia donde se mandaban 25. Obsérvese sin embargo, que la difusión hacia la península, ni siquiera era tenida en cuenta por el editor. De todas formas la morosidad, o la falta total de pagos, por parte de los corresponsales americanos, ahogaba el optimismo que hasta aquí hallamos podido translucir. En suma comentaba Patricio Estévanez:

> Solo la esperanza de cobrar lo que se nos debe, y sobre todo el deseo de que el periódico no muera, nos hace sostenerlo. Si el estado del país fuera mejor, aquí solo se sostendría, pues todo el mundo lo busca y lo lee con afán, y las pocas personas que entre nosotros se dedican a escribir me ayudan con desprendimiento que nunca agradeceré bastante[7].

[7] *Ídem* (2005): «El Libro y la Lectura en Canarias durante el siglo XIX». En *El Mundo del Libro en Canarias*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 417-450.

NUEVAS FORMAS. NUEVAS APORTACIONES.

LOS PINTORES CANARIOS EN LA ENCRUCIJADA DEL SIGLO XIX

María de los Reyes Hernández Socorro

EL OFICIO DE PINTOR EN CANARIAS DURANTE EL SIGLO XIX

El pensamiento occidental sufrió un profundo cambio a finales del siglo XVIII, cuando al calor de los últimos momentos de la Ilustración y de la Revolución Francesa se pusieron en entredicho viejos valores inmutables, comenzándose a valorar la imaginación, el mundo emocional y, sobre todo, la individualidad, influyendo estas transformaciones en el campo de las artes. El término que se ha utilizado para explicar estas profundas mutaciones es el de Romanticismo, concepto que *a falta de otro*, según Honour, ha salido adelante aplicándose en el campo de las artes, literatura, música, filosofía, etc. Se hace bastante difícil establecer límites precisos y tangibles entre el Neoclasicismo y el movimiento romántico, pues aspectos diversos de ambas corrientes coexisten en el tiempo. A mediados del siglo XVIII y durante el XIX, dentro del pensamiento pictórico, de la misma manera que en el arquitectónico y escultórico, tiene lugar una interacción de los códigos estéticos de la Antigüedad Clásica, junto a la opción romántica, produciéndose por tanto una actitud ecléctica, imperante en la Europa de la Restauración a partir del triunfo de los regímenes políticos moderados. Estas categorías estilísticas plantean pues una gran dificultad en cuanto a su definición y delimitación cronológica, al coincidir determinados aspectos de ambas en el tiempo, incluso en la obra concreta de un determinado en particular. En Canarias, las corrientes estéticas serán aprehendidas más tardíamente que en la Península, de forma que el eclecticismo, asumido por un significativo número de artistas, hará posible la interacción y sincronía temporal de los distintos léxicos estilísticos. Los lenguajes clásico y romántico convivirán en un principio, advirtiéndose el sustrato del Romanticismo junto a las formas naturalistas, y el reflejo de estas últimas en aquellos pintores finiseculares con paleta impresionista. Muestra de ello la tenemos en la producción ecléctica del tinerfeño Cirilo Truilhé, o en la obra pictórica del grancanario Manuel Ponce de León y Falcón, en donde se aúnan posturas clasicistas y románticas y, en menor medida, realistas.

Durante el siglo XIX surgen en el Archipiélago las exposiciones públicas por mimetismo de lo que ocurría en el panorama artístico peninsular. La primera muestra realizada en el Archipiélago tuvo lugar en 1845 en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, dedicada monográficamente a la obra del artista Manuel de León y Falcón (conocido como Ponce de León). Junto a los certámenes de tipo artístico, ex-

clusivamente, tuvieron cabida también en las islas las exposiciones de Agricultura, Industria y Artes, a partir de 1849, fecha en que se iniciaron los acontecimientos de este tipo en el conjunto insular con una muestra organizada en el seno de la sociedad literaria anteriormente reseñada.

Un aspecto a destacar en el panorama pictórico canario decimonónico es el relativo al magisterio de las Bellas Artes. Aunque la enseñanza de estas materias se iniciara en Canarias a finales del siglo XVIII, el desarrollo de la docencia artística está vinculado a la decimonovena centuria con la creación de Academias de Pintura, a nivel oficial y privado, por parte de algunos profesionales y amantes de las Bellas Artes.

En términos generales, en la pintura canaria ochocentista pueden detectarse durante el período fernandino ciertas reminiscencias dieciochescas, triunfando a mediados de siglo los códigos estéticos del Romanticismo, apareciendo a finales de la centuria la corriente naturalista y la técnica impresionista. Los géneros cultivados, primordialmente, fueron los demandados por la alta burguesía y grandes propietarios con el fin de adornar sus espaciosas viviendas. Políticos locales, prelados y determinados clérigos, también se encargaron de solicitar obras a los pintores para instituciones públicas y recintos sacros. En razón a lo expuesto, los asuntos que tuvieron un mayor tratamiento por parte de nuestros artífices, se relacionan con la temática retratística, el paisaje y la pintura costumbrista, siendo muy frecuentes las copias de grandes maestros. Poca incidencia tuvieron la pintura de historia y el bodegón, así como escasa relevancia la mitológica y la de carácter alegórico, teniendo menos importancia que en épocas anteriores la temática religiosa.

A lo largo de todo el siglo, pero en especial en los años centrales, observamos un número más elevado de pintores en Tenerife que en Gran Canaria. Ello podría relacionarse con el importante papel docente ejercido tanto por la Escuela de Dibujo del Real Consulado del Mar (convertido luego en Junta de Comercio), como por la Academia Provincial de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Bien es verdad que Las Palmas de Gran Canaria contó también con una Escuela de Dibujo creada en 1787, aunque permaneció inactiva a principios de siglo hasta que reabrió sus puertas en 1835. Además, hay que indicar que la Academia de Dibujo de la referida urbe no tendría realmente su época de esplendor hasta la década de los setenta. No obstante, fue Gran Canaria y en concreto la ciudad de Las Palmas —como ya se ha reseñado— la pionera de las exposiciones artísticas decimonónicas en las islas, tanto en las muestras de carácter artístico como en aquellas otras donde los objetos de arte se presentaban conjuntamente con obras de artesanía agrícola e industrial.

En La Palma nos encontramos con un considerable número de pinturas del XIX, en colecciones particulares, en recintos eclesiásticos (recordamos especialmente *La Transfiguración* de Esquivel que preside el retablo mayor de la parroquia de El Salvador en la capital palmera) y, muy especialmente, cuenta con los ricos fondos pictóricos —de pequeño formato— conservados en el Museo Insular procedentes de la colec-



Paisaje roqueño. Carlos de Haes. Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de La Palma.



Santísima Virgen y San Agustín. Ca. 1860. Iglesia de La Concepción de La Gomera. Foto: Alberto Darias Príncipe.



Retrato de Manuel Díaz. Aurelio Carmona López. *Ca.* 1860. Santa Cruz de la Palma (Parroquia del Salvador).

ción primigenia legada por el propio fundador Pedro Poggio y Álvarez. Al crearse el citado centro museístico por Real Decreto de 30 de octubre de 1915, este político y coleccionista de obras de arte —según un documentado estudio de José Domingo Rodríguez Pérez y Laura Díaz Concepción— generosamente hizo llegar *a la Isla una serie de cuadros, que serían inscritos en los sucesivos catálogos posteriores como obras en depósito por el Museo de Arte Moderno de Madrid e, incluso, el Museo del Prado* aunque, a tenor de sus investigaciones, procederían de su propia colección[8].

Relevante artífice palmero, en la segunda mitad del XIX, fue el polifacético Aurelio Carmona López (1826-1901), que destacó como gran escultor, además de pintor y reputado fotógrafo, iniciando en torno a 1865 la fotografía en su isla, conjuntamente con Santos Pego. En su quehacer pictórico reseñamos el retrato de su tío, el sacerdote Manuel Díaz, ya anciano (*C.* 1860, Sacristía de la parroquia de El Salvador), así como los lienzos dedicados a su primo, el escritor Antonio Rodríguez López y a su esposa Lina Méndez Cabezola (*C.* 1866, La Laguna, Tenerife)[9].

Como ejemplo de un artista foráneo decimonónico, cuya obra está presente en una colección particular de La Palma, citamos el nombre de Benjamín Buj Izquierdo, natural de Teruel, pero afincado en la localidad valenciana de Alcudia de Carlet. Estamos ante un artista que expuso en el Salón de Otoño de Madrid en los años 1924 y 1928. Es autor de un entrañable retrato que muestra a *Pedro Sotomayor y Fernández de la Peña en compañía de su hijo.* Este personaje fue un significativo propietario de un trapiche en San Andrés y Sauces a fines del XIX y cabeza del ingenio de Argüal (en El Llano de la Virgen con el nombre de *San José*). Junto a sus hermanos tenía, además, una fábrica de tabacos, otra de tejas y un molino harinero. El retrato que nos ocupa debió de realizarse teniendo como modelo un original fotográfico[10].

En la iglesia de la Concepción de San Sebastián de La Gomera se localizan dos pinturas donadas en agosto de 1860 —para ornamentar la parroquia— por el presbítero don José Torres Padilla, insigne gomero que fue catedrático del Seminario Conciliar de Sevilla. Se trata de sendas copias de Murillo, que representan a la *Santísima Virgen y San Agustín* y a la *Virgen con el Niño.* El primero de los lienzos citados muestra, a tamaño natural, un cuadro del pintor sevillano conservado en el Museo de Bellas Artes hispalense, siendo valorado por su excelente calidad artística, en el momento del legado, en 3.000 reales[11].

En Lanzarote nos encontramos en el Ochocientos con un núcleo familiar de artistas que se prolonga a lo largo del siglo XX. Nos referimos a la saga Spínola, en donde brillaron con luz propia las mujeres. También hay que destacar el importante *Cuadro de Ánimas* (1809) de la parroquia de San Ginés de Arrecife, pintado por Luis de la Cruz, considerado por la doctora Rodríguez González *uno de los mejores óleos de Ánimas que existen en el Archipiélago*, indicando que *es, sin duda, el último que con calidad se efectuó.* Por esta consideración ocupó un lugar destacado

[8] J. D. Rodríguez Pérez y L. Díaz Concepción (2004): "El Museo Insular de La Palma. La Colección fundacional del Museo y su Título de ingreso". En *Revista de Estudios Generales de la Isla de La Palma,* Nº. 0, pp. 451-455.

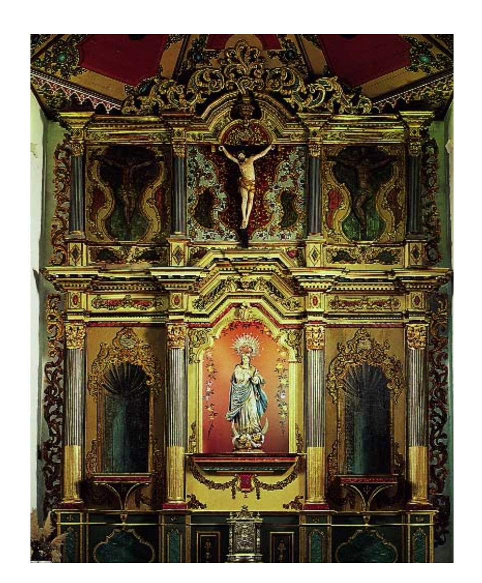
[9] VV.AA (2001): Catálogo de la *Exposición Conmemorativa del primer centenario de la muerte de Aurelio Carmona y Antonio Rodríguez López*, Gráficas El Time, Cabildo Insular de La Palma.

[10] M. de R. Hernández Socorro y Luxán Meléndez, S. de (2009): "La imagen de los hombres del azúcar en Canarias". En *La Empresa azucarera en Canarias. Siglos XV-XX*, Destilerías Arehucas y Ayuntamiento de Los Llanos de Aridane, pp. 312-313.

[11] A. Darias Príncipe (1986): *Lugares colombinos de la Villa de San Sebastián de La Gomera (Historia y Evolución).* Cabildo Insular de La Gomera, Santa Cruz de Tenerife, p. 82.



Retrato de Pedro Sotomayor y Fernández de la Peña e hijo. Benjamín Buj. Santa Cruz de La Palma (Colección particular).



Pinturas del Retablo Mayor. 1807. Iglesia de La Concepción. Marcos Padrón Machín. Valverde. (El Hierro).



Cuadro de Ánimas. Luis de la Cruz y Ríos. 1809. Iglesia de San Ginés. Arrecife (Lanzarote).

en la exposición *Arte en Canarias (Siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva*, que tuvo lugar a lo largo del año 2001 en las salas de arte del Gobierno de Canarias de *La Regenta*, en la capital grancanaria, y de *La Granja* en Santa Cruz de Tenerife[12].

Por lo que respecta a la isla de El Hierro hay que mencionar las pinturas del tardo-barroquizante retablo mayor de la iglesia de La Concepción de Valverde. Fue pintado en 1807 por Marcos Padrón Machín (1769-1843), pintor y escultor. Se trata de un decorativo escenario ornamental que muestra hornacinas con veneras, roleos, rocallas y elementos vegetales. La zona superior está dedicada al *Calvario*, reflejándose a los dos ladrones como fingidas imágenes talladas a ambos lados de la escultura del Crucificado[13].

Fuerteventura cuenta con un cuadro dedicado a la *Virgen del Carmen y las Ánimas* de José Rodríguez de Losada (1826-1896), situado en la iglesia de San Miguel Arcángel de Tuineje, realizado en 1887. Como ocurre en los lienzos finiseculares, no aparece San Miguel ni la corte celestial. Por otra parte, otra pintura decimonónica se encuentra en la

[12] M. Rodríguez González (2000): "Lanzarote y Fuerteventura y la pintura canaria en la época moderna". En *IX Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, tomo II. Cabildo de Fuerteventura y Cabildo de Lanzarote. Puerto del Rosario, p. 30. Fraga González, C. (2001): "Cuadro de Ánimas". En *Arte en Canarias (Siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva.* Ficha del Catálogo de la Exposición nº 2.33, t. II, pp. 172-173.

[13] Ana Ávila (1998): *Lo Humano y lo Sacro en la Isla del Hierro*, Cabildo de El Hierro y Gobierno de Canarias, pp. 194-195.




Vistas del interior del Museo de Bellas Artes de La Palma.

iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Tetir. Representa a las *Santas Justa y Rufina*, mostrando a las hermanas mártires —patronas de Sevilla— con una maqueta de la Giralda, viniendo a constituir, pues, una recreación de la tela realizada por Murillo conservada en el Museo de Bellas Artes de la citada localidad[14].

Interesa hacer constar que una parte significativa de la pintura canaria decimonónica se encuentra en manos privadas, pudiendo localizarse otra serie de obras en instituciones públicas, como es el caso de entidades museísticas de la talla del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, Museo Insular de La Palma o de la Casa de Colón en la capital grancanaria, además de las custodiadas en distintos ayuntamientos, sociedades culturales y recintos religiosos que también cuentan entre sus fondos con notables muestras de pintores canarios y foráneos del XIX.

LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS

La docencia artística se inicia realmente en Canarias a finales del Setecientos al crearse, tanto en Gran Canaria como en Tenerife, Escuelas de Dibujo, comenzando a partir del Ochocientos las enseñanzas de la Pintura. El establecimiento de escuelas para el aprendizaje de las Bellas Artes va a ser una clara consecuencia del pensamiento ilustrado. Con la fundación de estos centros se atendía a una doble finalidad. De un lado, y como objetivo prioritario, el aprendizaje artístico iba dirigido a los artesanos para acrecentar su formación práctica y potenciar, consecuentemente, el desarrollo industrial. De otro, tenían la responsabilidad de cuidar la educación estética de la clase burguesa.

La Docencia de las Bellas Artes en Tenerife

En 1810, bajo el auspicio del Real Consulado del Mar de Canarias se crea una Escuela Oficial de Dibujo en La Laguna. Las clases eran nocturnas, estando destinadas al artesanado. Luis de la Cruz y Ríos fue el primer profesor que se hizo cargo de ella, siendo sustitui-

[14] J. Concepción Rodríguez (2001): “Virgen del Carmen y las Ánimas” y “Santas Justa y Rufina”. En *Arte en Canarias (Siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva*, T. II, Gobierno de Canarias, pp. 460-463.



Virgen del Carmen y las Ánimas. José Rodríguez de Losada. 1887. Iglesia de San Miguel Arcángel. Tuineje (Fuerteventura).

do en 1814 por José Osavarry. A este último le seguirían a su vez el pintor neoclásico francés Luis Le Gros (1815) y Lorenzo Pastor y Castro (1827). En 1830, la tutela y mantenimiento de la mencionada Escuela corría a cargo de la Junta de Comercio, continuadora del Real Consulado del Mar, trasladándose en 1835 a Santa Cruz de Tenerife. A partir de este momento, y por problemas de índole económica respecto al alumbrado del local, las clases no pudieron seguir impartiéndose de noche. Según escriben Martínez de La Peña y otros autores en su libro *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias*:

> El método de enseñanza que se practicaba no era otro que el de hacer copias a lápiz de grabados y litografías, ilustrándose también a los alumnos con ligeras nociones de pintura al óleo y a la aguada.

A finales de 1846 la ciudad de Santa Cruz vio con agrado la creación de una Sociedad de Bellas Artes. El impulso inicial para su gestación partió de Pedro Maffiotte, siendo secundado por Nicolás Alfaro, Francisco Aguilar, Bernabé Rodríguez y otros once jóvenes socios de la nueva institución. Al año siguiente de su puesta en marcha se organiza la primera exposición pública de la Sociedad, que fue extinguida por oficio del 30 de agosto de 1852. A pesar de la precariedad de medios de que dispuso a lo largo de su existencia, contó con secciones de dibujo, pintura al óleo, a la aguada, escultura, grabado, perspectiva y, muy presumiblemente, con las de arquitectura y música.

Por Real decreto de 31 de octubre de 1849 se creó la Academia Provincial de Bellas Artes de Canarias, cuya puesta en marcha quedaba a cargo del Ayuntamiento y la Diputación, iniciándose sus actividades en 1850 y absorbiendo a finales de dicho año la Escuela de Dibujo de la Junta de Comercio. Las asignaturas impartidas en la Academia fueron: *Dibujo de figura*, por parte del primer director del centro Lorenzo Pastor y Castro; *Dibujo Lineal y de Adorno*, clase dirigida por el ilustrado escultor orotavense Fernando Estévez, destinada fundamentalmente a la clase trabajadora, dándose por este motivo de noche; *Modelado y Vaciado de adorno*, a cargo también de Estévez; *Aritmética y Geometría para dibujantes*, que profesaba Pedro Maffiotte; *Dibujo aplicado a las artes y fabricación*; y clase de *Paisaje y Acuarela*, bajo la tutela de Nicolás Alfaro.

Al término del curso académico 1868-1869 finalizó oficialmente su existencia, aunque perviviese algunos años más —gracias a la ayuda prestada por el Ayuntamiento— en una de las dependencias del Instituto de Enseñanza Media del primitivo convento de San Francisco.

En 1880, bajo el patrocinio municipal, se creó la Escuela Municipal de Dibujo que vino a suponer la continuación en el tiempo de la extinguida Academia Provincial. Entre el profesorado que pasó por aquella, destacaremos los nombres de Lorenzo Bello, Gumersindo Robayna y su hijo Teodomiro, así como Pedro Tarquis. Conectado a este centro artístico, en 1898 se crea en la capital santacrucera el Mu-

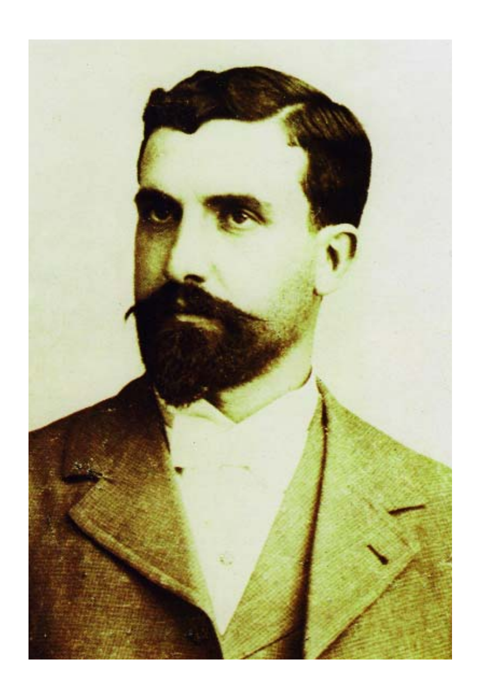


Vista interior del Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

seo de Bellas Artes, siendo sus fundadores Pedro Tarquis de Soria, Teodomiro Robayna y Eduardo Tarquis Rodríguez, abriendo sus puertas en 1900.

Aparte de los mencionados establecimientos localizados en la capital tinerfeña, también se impartieron clases de Dibujo en el Colegio de los Ángeles de La Orotava, bajo la dirección de Fernando Estévez. Esta institución abrió sus puertas en 1823 —fundado por Rafael Fuentes— emplazándose en el convento dominico de la citada villa. En 1839 el artista orotavense y el clérigo Domingo Brito pusieron en marcha una Escuela de Dibujo y Latinidad que se ubicó igualmente en el suprimido cenobio de Santo Domingo, donde con anterioridad se emplazó el referido colegio. La Escuela de Dibujo estuvo situada en la apreciada biblioteca conventual.

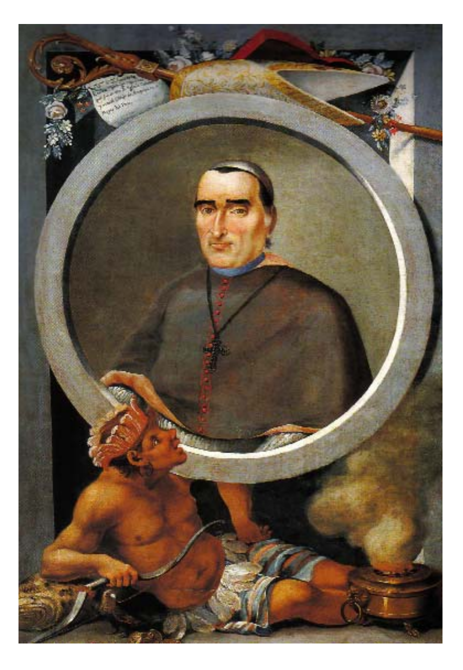
En Tenerife, como en Gran Canaria, determinados profesionales de las Bellas Artes se plantearon también de modo privado la docencia artística con carácter exclusivo, es decir, no asociada a otros estudios generales. Mencionemos al respecto los nombres de José Lorenzo Bello, quien en 1848 ofrecía sus servicios desde el periódico local *La Aurora* como profesor de pintura al óleo; o el similar anuncio insertado por el artista Juan Abreu en 1859 en las páginas del *Eco del Comercio*. En la última década del siglo, en 1881, Marcos Baeza y el propio Lorenzo Bello, abrieron sendas Academias de Pintura en el Puerto de la Cruz y Santa Cruz de Tenerife respectivamente.



Retrato fotográfico de Marcos Baeza Carrillo.



Retrato de Jerónimo de Róo y Fonte. Cristóbal Afonso. Década de los noventa del siglo XVIII. Gran Canaria (Colección particular).



Luis de la Encina y Perla. José Ossavarry Acosta.C.1813. Catedral de Santa Ana (Las Palmas de Gran Canaria).

La Docencia de las Bellas Artes en Gran Canaria

La primera escuela para el aprendizaje del Dibujo en Las Palmas se fundó entre los años 1781-1782 con el nombre de Academia de Arquitectura, institución que gozó del favor económico del arcediano de la Catedral de Canarias Jerónimo de Roo de Fonte. La vida de este centro necesariamente tuvo que ser corta, ya que en sesión del 3 de abril de 1786, estando presidida la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas por el obispo Martínez de la Plaza, se gestó bajo su patrocinio la fundación de la *Escuela de Dibujo*. La inauguración tuvo lugar el 7 de diciembre de 1787 poniéndose bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, situándose al frente de la misma el canónigo-arquitecto Diego Nicolás Eduardo. Primeramente fue instalada en los locales del hospital de San Martín, teniendo lugar las clases de noche porque gran parte del alumnado trabajaba durante el día. Con posterioridad sería trasladada a una casa de la calle del Toril, debido a la generosidad del clérigo Luis de la Encina y Perla.

Por la Academia de Dibujo de Las Palmas pasarían a lo largo de sus distintas épocas aventajados alumnos de la talla de Luján Pérez o Fernando Estévez. El primero la dirigió al fallecimiento de su maestro Eduardo, y a la muerte del imaginero de Guía, en 1815, sería el pintor José Osavarry quien tomase el relevo en la dirección del centro. Con el óbito de este último se pone punto final al primer período de la Escuela de Dibujo, que permaneció inactiva durante un tiempo hasta que reanudó sus clases el 14 de abril de 1835, dirigida esta vez por Silvestre Bello. En 1861 fue subastada la vieja casa que ocupara en la calle del Toril

para arreglar unos salones en las Casas Consistoriales, al objeto de utilizarlos en primera instancia como sede de la magna *Exposición Provincial de Agricultura, Industria y Artes* de 1862. Mientras duraron las obras y la referida muestra pública, las clases se impartieron en el Colegio de San Agustín. Hay que hacer constar que el material con el que contaba la Escuela para el alumnado era en estos tiempos insuficiente y defectuoso.

Desde el año 1865, Gregorio Guerra, profesor del Seminario Conciliar y ayudante de Obras Públicas, llamaba la atención de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas acerca de la *Academia de Dibujo*, indicando que debían agregársele los estudios de arquitectura y pintura, para convertirse de este modo en una *academia profesional de Bellas Artes de la Ciudad de Las Palmas.*



Retrato de José Luján Pérez. Manuel Ponce de León. *C.*1850. Colección Gabinete Literario (Las Palmas de Gran Canaria).

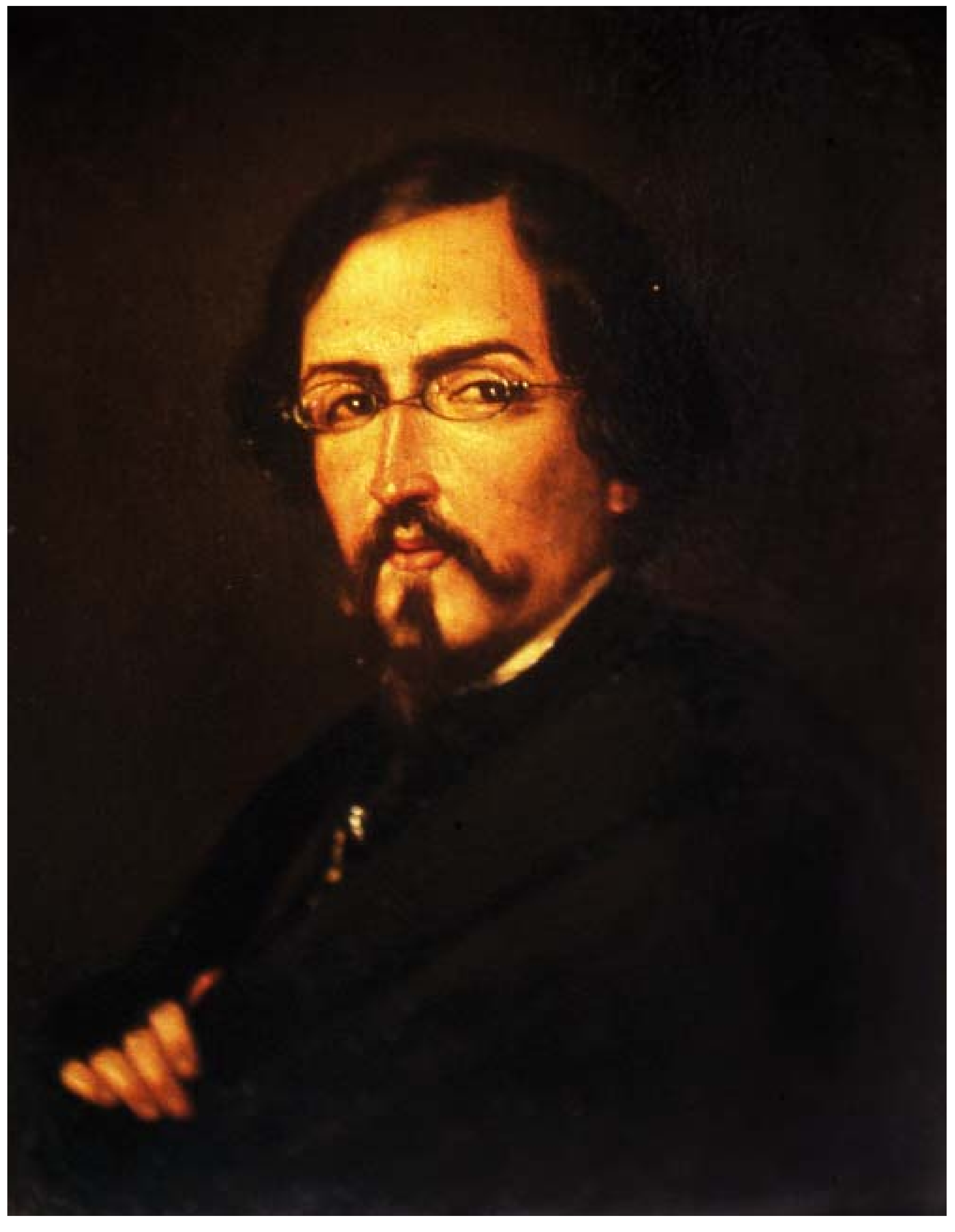
En la década de los setenta la Academia entró en un período de prosperidad, sobre todo a partir de 1874, año en que el artista Manuel Ponce de León y Falcón se hizo cargo del centro tras el fallecimiento de Silvestre Bello. Bajo su mandato alcanzó la entidad un importante impulso, duplicándose el número de alumnos y teniendo lugar una serie de exposiciones en donde podía comprobarse los adelantos experimentados por el alumnado.

A la muerte de León y Falcón, el 29 de febrero de 1880, de acuerdo con lo consignado en los estatutos de la Academia de Dibujo, la Sociedad Económica propuso una terna de profesores al Ayuntamiento de Las Palmas para cubrir la vacante del malogrado pintor. Los artistas presentados habían colaborado con el antiguo director del centro y fueron Rafael Bello, Amaranto Martínez de Escobar y Nicolás Massieu Falcón. El señor Bello, colocado en primer lugar, resultó designado nuevo responsable de los estudios.

Las distintas sociedades culturales-recreativas de Las Palmas ejercieron también un papel significativo en pro de la docencia artística, en especial, el Gabinete Literario y el Liceo.

En el Gabinete Literario será también de capital importancia la figura de Ponce de León, destacado miembro de la llamada *clase artística* de esta entidad, asumiendo su presidencia en varias ocasiones. La labor más relevante que acometió fue la de dar vida a la *Academia de dibujo natural y de ornato* ubicada en la Sociedad Literaria, conjuntamente con Pedro Maffiotte, encargado de dirigir una *Academia de dibujo lineal*, según se desprende de la proposición realizada por ambos socios a la junta directiva el 3 de febrero de 1852. Asimismo se dieron clases de dibujo, de modo gratuito, a los socios del Liceo, igualmente por parte de Manuel Ponce de León.

Los colegios privados de *San Agustín*, *Casa de Educación para Señoritas*, *Señoritas de la Concepción* y *Señoritas del Sagrado Corazón*, entre otros, tuvieron del mismo modo en sus planes de estudio un lugar para la enseñanza del dibujo y la pintura. Una de las aportaciones fundamentales del Gabinete Literario al desarrollo cultural de la ciudad fue la fundación del *Colegio de San Agustín*, cuyo nombre deriva del antiguo convento donde estuvo instalado. En los seis años que se cursaban en



Retrato de Manuel Ponce de León. Luis de Madrazo. 1845-46. Madrid (Colección particular).

este centro, la enseñanza del dibujo se recibía desde el segundo hasta el último curso. Los alumnos del segundo año aprendían *principios de dibujo*, introduciéndose en el quinto, junto a esta disciplina, *nociones de arquitectura.* Desde su nacimiento en 1844, el propio León y Falcón fue nombrado maestro de arquitectura y dibujo por parte de la comisión directora. El artista se haría cargo de esta asignatura desde el último tercio de 1845 hasta septiembre de 1856 en que le sustituyó Rafael Bello. A principios del mes de agosto de 1846 tuvieron lugar los primeros exámenes públicos del citado colegio. Los trabajos presentados a la junta de exámenes por los discípulos del señor León se expusieron en el salón de Oriente del antiguo Teatro Cairasco. Podemos hacernos una idea de cuáles fueron a tenor del programa editado al respecto:



Remedios de la Torre y Parlar (Detalle). Manuel Ponce de León. *C.* 1852. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).

— Contornos de los mejores estudios de dibujo según la escuela moderna.
— Los mismos contornos sombreados a línea.
— Principios de cabeza, pies y manos sombreados a línea copiados de los estudios de Julien.
— Medias figuras de tamaño natural, copias del mismo autor, a uno y a dos lápices.
— Figuras de cuerpo entero, y cabezas de animales a dos lápices.

(“Programa de los primeros exámenes públicos que tendrán lugar en los días 3,4, 5, 6, 7, 8 y 9 del corriente”. Agosto de 1846).

Algunos de los mejores discípulos que tuvo el nombrado pintor en el Colegio de San Agustín, participaron con él en determinadas exposiciones de carácter público realizadas en Las Palmas en 1845 y 1856.

La denominada *Casa de Educación para Señoritas*, institución docente que surgió también bajo los auspicios del Gabinete Literario, regentada por Remedios de la Torre y Parlar, inició su andadura en 1852 dirigiendo sus enseñanzas a niñas entre 4 y 15 años. El encargado de la asignatura *Dibujo y pintura a la aguada*, era, cómo no, Ponce de León. Su labor como profesor fue alabada por la prensa local en varias ocasiones en el momento en que tenían lugar los exámenes.

El *Colegio de Señoritas de la Inmaculada Concepción*, tutelado por Rafaela Jiménez y Romero en colaboración con su hermano, el presbítero Ignacio Jiménez, comenzó a funcionar en mayo de 1863. En él se impartían las siguientes enseñanzas: *Elemental, Superior, Científica* y *de Adorno*. *El Dibujo lineal* se cursaba en la denominada Superior a cargo del catedrático de la Escuela Mercantil de Las Palmas, Pablo Padilla. Otras materias relacionadas con la docencia artística eran*: Dibujo natural y de ornato* y *Aplicación del dibujo lineal al corte de vestidos*, disciplinas que se daban respectivamente en las secciones denominadas de Adorno y Científica.

En el último tercio de siglo (1880), se crea en Triana el *Colegio de Señoritas del Sagrado Corazón de Jesús* dirigido por Manuela Domínguez Suárez. En el podía cursarse *dibujo de adorno de paisaje y de figura*, a cargo de Rafael Bello.

Como en el caso tinerfeño, hubo también en Gran Canaria una serie de profesionales y amantes de las Bellas Artes que daban clases parti-

Editorial del periódico *El Ómnibus* titulado *Estudios Artísticos*. 12- I-1856. El Museo Canario.

culares de dibujo y pintura, generalmente en sus domicilios. Citemos, entre ellos, al canónigo de la Catedral de Santa Ana, Antonio Carrión Avendaño, que contó entre sus discípulos al escritor Amaranto Martínez de Escobar, quien, a su vez, abriría en Guía una Academia de dibujo; o al profesor Eugenio de Venecia, presunto motivador de las líneas publicadas por el periódico *El Ómnibus* en agosto de 1859, firmadas por 14 de sus alumnos, en donde manifestaban haber aprendido a dibujar con tan sólo tres lecciones del referido maestro. Podemos dar constancia del taller del pintor decorador Antón Reininger, abierto en la calle Nueva nº 5, en diciembre de 1885. No obstante, sobre todos ellos, destacó el magisterio artístico privado ejercido por Manuel Ponce de León. Alrededor del año 1864 abrió un estudio de pintura en su casa del histórico barrio de Vegueta. Además de su faceta docente, León y Falcón diseñó en 1855 un método para el aprendizaje del dibujo, que sería descrito en las exposiciones públicas de 1856 y 1862 celebradas en Las Palmas. El libro, estructurado en dos partes, dedicaba la primera al estudio de los rudimentos necesarios para la enseñanza de esta disciplina, y la segunda, a la práctica de la imitación, a través de variados ejemplos donde se incluían ilustraciones —copias de grandes maestros de la pintura u originales del propio autor— que servían de acompañamiento a la parte teórica. Este tratado fue objeto de un elogioso editorial de *El Ómnibus* que pensamos tiene gran importancia e interés, ya que se trata en esa época de la única recensión de una obra dedicada a las Bellas Artes. Su relevancia se ve acrecentada, si consideramos el dato de que en la oferta del comercio del libro en Las Palmas de Gran Canaria, durante la época isabelina, los títulos artísticos tienen una presencia testimonial.

LAS EXPOSICIONES PÚBLICAS

Como reflejo de lo que ocurría en la Península, fueron frecuentes en Canarias los certámenes públicos a lo largo del Ochocientos. Reputados pintores de la sociedad santacrucera de la talla de Nicolás Alfaro, Truilhé, Gumersindo Robayna, y de la ciudad de Las Palmas, como es el caso de Manuel Ponce de León y Falcón, presentaban periódicamente sus trabajos ante el público acompañados de sus discípulos.

La primera exposición realizada en las Islas tuvo lugar en Las Palmas de Gran Canaria, durante el mes de junio de 1845, teniendo como escenario el Gabinete Literario, motor del movimiento cultural de dicha localidad durante el Ochocientos. Una rápida mirada sobre aquélla nos revela su carácter monográfico, al estar referida únicamente a la obra del artista Ponce de León. Se exhibieron 46 obras pictóricas, fundamentalmente copias, realizadas durante sus años de aprendizaje en la Academia de Nobles Artes de San Fernando en Madrid. No se trataba, en su mayoría, de copias miméticas de los originales, sino de reelaboraciones sobre aquéllos, o reproducciones de determinados fragmentos. Era la primera posibilidad que se le brindaba al público canario de poder concurrir a una exposición y emitir juicios de valor acerca de una



La Marquesa del Llano. Manuel Ponce de León. 1843. Barcelona (Colección particular).



La Sacra Familia (La Perla). Manuel Ponce de León. 1844. (Las Palmas de Gran Canaria).

muestra pública que, a tenor de la prensa y del propio catálogo, fueron bastante elogiosos. Lo exhibido, patrimonio personal del referido pintor —guardado celosamente en su casa hasta su fallecimiento— venía a suponer, de un lado, su presentación en sociedad ante los conciudadanos grancanarios, y de otro, y en consonancia con el espíritu proselitista decimonónico, lo recaudado con la venta de las entradas serviría para adecentar la plazoleta del Teatro Cairasco. Copias de Murillo, Ribera, Velázquez, Van Dyck, Meléndez, Claudio Lorena, Teniers, Rafael, Rombouts, Mengs, Robbe o de Federico de Madrazo, se colgaron en las paredes del Gabinete gracias al voluntarismo personal de Manuel Ponce de León, miembro de esta Sociedad recreativa y cultural. De modo indirecto, la exposición venía avalada por el eco del prestigio artístico de la familia Madrazo, al ser alumno de Federico el pintor canario y mostrarse dos retratos de Ponce de León realizados por Luis de Madrazo, condiscípulo suyo en la Academia madrileña.

En Santa Cruz de Tenerife

Se iniciaron en 1847 en el seno de la Sociedad de Bellas Artes, al año siguiente de su fundación, continuando sucesivamente en el tiempo durante los años 1848, 1849 y 1850.

La exposición de 1847 supuso el comienzo de los certámenes artísticos en la isla tinerfeña. Tuvo como escenario las Salas de la Junta de Comercio de Santa Cruz, permaneciendo abierta los días 25 y 26 de noviembre, concurriendo un total de 16 expositores. Destacamos la presencia de Nicolás Alfaro (artista que con 24 obras fue el que más expuso), Pedro Maffiotte, Gumersindo Robayna, Antonio Alfaro o Cirilo Moreno. En total fueron colgados 68 cuadros de variada temática, abundando las copias y técnicas diversas (óleos, aguadas, dibujos), así como 14 obras escultóricas y grabados sobre metal.

Al certamen de 1848 concurrieron artistas como Francisco Aguilar, Pedro Maffiotte, Gumersindo Robayna, Cirilo Truilhé o el propio Nicolás Alfaro. Se presentaron 84 cuadros (dibujos, óleos) y 4 esculturas entre originales y copias.

Con ocasión de la exposición de 1849 fueron mostrados al público 55 cuadros y 6 obras varias, figurando entre los asistentes a la muestra el pintor oriundo de Madeira, aunque residente en Santa Cruz, Juan H. Edwards.

En la convocatoria de 1850 se colgaron 72 cuadros. Al certamen acudieron conocidos artistas como Fernando Estévez, Federico Verdugo, los asiduos Robayna y Truilhé, además de la señora Murray, por citar algunos nombres destacados.

En la Academia Provincial de Bellas Artes las exposiciones coincidieron con la finalización del curso académico. La primera de ellas tuvo lugar en 1851. A ésta siguieron ininterrumpidamente sucesivas comparecencias anuales, a excepción del curso de 1862, en que se vio frustrada como consecuencia del brote de fiebre amarilla que asoló a la ciudad.

En el certamen del curso 1850-1851 se presentaron 72 cuadros de diversos artistas. Entre ellos, obras de Truilhé, Alfaro, Estévez, Verdugo, Robayna y Elizabeth Murray, que ya habían participado en otros eventos.

La muestra del curso 1852-1853 tuvo entre sus comparecientes a la lanzaroteña Concepción Martinón y a Jacobina Bello.

La Exposición del curso 1853-1854 se organizó bajo el lema *Exposición de Pinturas, Dibujos y otros objetos artísticos*. Anotamos en esta ocasión su carácter regional al contar con obras de pintores de Tenerife y de Gran Canaria. Juan Abreu, Nicolás Alfaro, José Lorenzo Bello, Cirilo Truilhé, o Manuel Ponce de León pueden ser recordados entre los expositores.

La exhibición de 1855-1856 tiene una nómina similar a las ya citadas. Entre los participantes, podemos mencionar a la señora Murray, León y Falcón y Robayna, recordando, asimismo, la presencia de trabajos de Cecilio Montes y de la señorita Diston.

Idéntica importancia a las comparecencias reseñadas adquirieron las muestras organizabas por la Real Sociedad Económica de Santa Cruz a lo largo de diversos años. En 1868 se mostraron al público composiciones arquitectónicas, grabados, dibujos, óleos… Son dignas de nominarse las celebradas en 1875, la *Exposición de Bellas Artes, artes ilustradas y labores de mujer*, que tuvo lugar en enero de 1883, la *Exposición de Arte e Industria* de mayo de 1892, o las organizadas en los años 1893, 1894 y 1900.

Una de las muestras más importantes de la centuria se organizó en la capital tinerfeña en junio de 1880, y contó con un total de 314 obras. De entre ellas sobresalían las producciones de grandes artistas que formaban parte de colecciones particulares. Concurrieron pintores canarios de la talla de González Méndez, Valentín Sanz, Gumersindo Robayna, Ernesto Meléndez, Marcos Baeza, Cirilo Truilhé y Nicolás Alfaro. Otras exposiciones de cierta relevancia tuvieron lugar en Santa Cruz de Tenerife en 1881, 1882 y 1883, organizándose, la correspondiente al último de los años citados, en el salón de descanso del Teatro bajo el auspicio de la Academia de Bellas Artes.


EXPOSICION DE PINTURAS

DE LA COMPOSICION DE LA PLAZA DEL TEATRO

dada al publico por la Sociedad

DEL GABINETE, EN LA CIUDAD

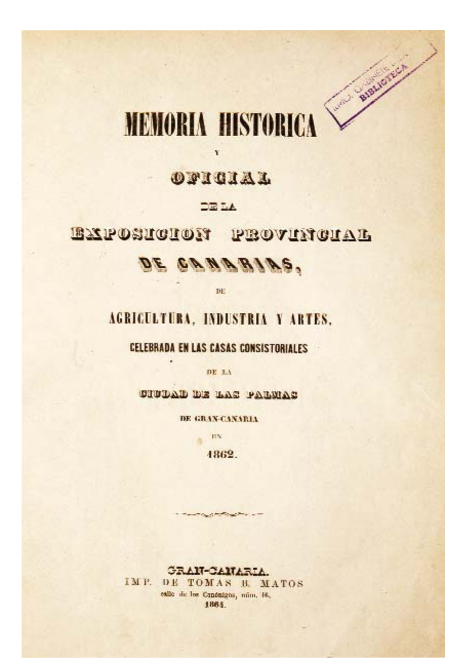
DE LAS PALMAS DE G. CANARIA.

Catálogo de la Exposición de Pinturas a beneficio de la composición de la plaza del Teatro dada al público por la Sociedad del Gabinete, en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. 1845. Imprenta Las Palmas. El Museo Canario.

En Las Palmas de Gran Canaria

En esta urbe, los certámenes artísticos se celebraron de forma primordial en las sedes del Gabinete Literario, Academia de Dibujo y Casas Consistoriales.

La exposición de 1845, en los salones del Gabinete Literario, supuso la inauguración de las muestras de este tipo en nuestro Archipiélago, como ya se ha comentado. Se inauguró el 17 de junio, conmemorando el primer año de vida de la entidad, fundada en 1844. De la trascendencia histórica de este evento daba cuenta el doctor Chil en el manuscrito octavo de sus *Estudios* inéditos, al escribir que *iniciaba un adelanto en el país y podía ser cimientos de otras sucesivas.* El certamen fue posible gracias a la iniciativa del pintor Manuel Ponce de León. En el mes de mayo de 1845 comunicó por escrito a la Sociedad Literaria su ofrecimiento de ceder temporalmente las obras que había pintado durante su estancia de aprendizaje en la Academia de San Fernando, al objeto de realizar una



Memoria Histórica y Oficial de la Exposición Provincial de Canarias de Agricultura, Industria y Artes celebrada en las Casas Consistoriales de la Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria en 1862. Imprenta Tomás B. Matos. 1864. El Museo Canario.

exposición abierta. Indicaba también que si se llegaba a cobrar alguna cuota de entrada a los visitantes podría destinarse cualquier objeto útil a la *población*. El acontecimiento fue muy bien acogido, utilizándose el dinero obtenido de las entradas para el arreglo de la plaza del Teatro Cairasco. La producción expuesta consistía principalmente en copias de obras maestras que habían sido objeto de ejercicio por parte del artista.

El Gabinete Literario editó para esta ocasión un programa que recogía los títulos de las obras presentadas, brevemente comentadas. Tras el positivo balance de esta convocatoria se acordó crear en uno de los salones de la parte alta del antiguo Coliseo Cairasco, donde estaba instalado el Gabinete Literario, un museo de pinturas, del cual sería conservador el propio León y Falcón.

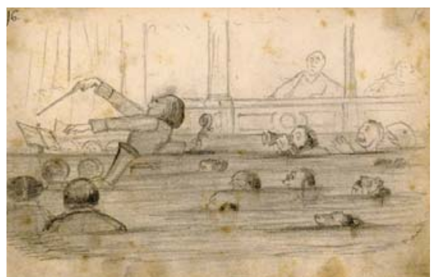
A instancias también del referido artífice, se organizó una exposición en 1847 que se abrió al público el 13 de mayo en el Salón de Oriente del Teatro Cairasco. Manuel Ponce de León acudió a la muestra con obras propias y de algunos discípulos, entre los que cabría señalar a Pilar de Lugo Eduardo y los hermanos León y Joven de Salas (Juan y Dolores). Las cantidades libremente donadas por los asistentes se destinaron a la construcción de la Alameda de Santa Clara, exhibiéndose, por otra parte, el diseño de portada de este espacio urbano, trazado también por él.

En 1849 tuvo lugar la primera *Exposición de Artes e Industrias* de las islas. La paternidad de la idea hay que ponerla en relación, una vez más, con la proposición realizada por Ponce de León y Juan Evangelista Doreste al Gabinete Literario. El acontecimiento se hizo realidad en el mes de diciembre, mostrándose pinturas, proyectos arquitectónicos, esculturas, dibujos, trabajos artesanales relacionados con la madera, dorados, forjados, encajes, bordados, alfombras, encuadernaciones, zapatería, objetos alimenticios, etc. La elaboración de todos ellos había sido llevada a cabo por artesanos de la tierra, al objeto de fomentar y mostrar al público gran parte de lo que el país era capaz de hacer y producir.

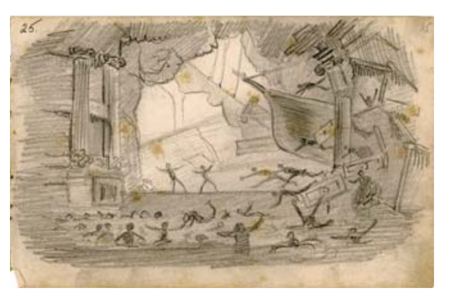
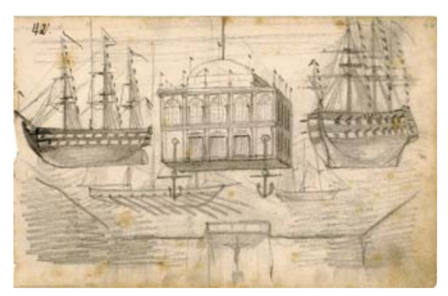
En 1853 se celebró un nuevo certamen de objetos artísticos y artesanales, a raíz del éxito del celebrado anteriormente. Las características fueron análogas a las de 1849, organizándose asimismo en los salones de la Sociedad Literaria. Como realizador del evento tenemos que volver a nombrar a Ponce de León en su calidad de presidente de la *clase artística* del Casino, tratándose además del expositor que presentó mayor número de cuadros. Para este concurso enviaron obras, desde Tenerife, Nicolás Alfaro, Gumersindo Robayna, Cirilo Truilhé, Domingo Verdugo, Francisco Aguilar, Federico Verdugo, Rafael Montesoro y Luis Aguilar.

El salón de actos públicos del colegio de San Agustín sería la sede, durante el mes de enero, de la exposición de 1856. Como en otras ocasiones fue especialmente significativa la participación de León y Falcón y de sus discípulos. En esta ocasión presentó un método de dibujo para el aprendizaje de esta disciplina.

La convocatoria de mayor trascendencia de toda la centuria fue la denominada *Exposición Provincial de Agricultura, Industria y Artes* de 1862, al tratarse del primer certamen provincial de Canarias. La iniciativa corrió a cargo del Gabinete Literario cuya presidencia ostentaba en


Boceto sobre un asunto de la historia de Gran Canaria. Benito Pérez Galdós. Casa Museo Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria.

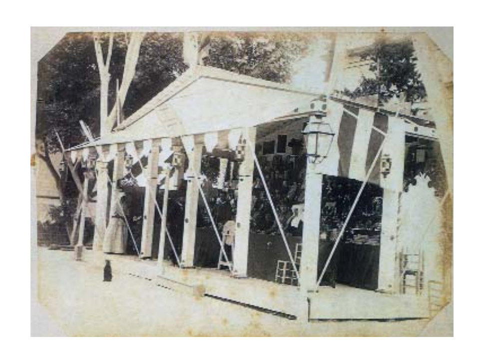
Dibujos del Álbum de la Pescadería. Benito Pérez Galdós. Casa-Museo Pérez Galdós (Las Palmas de Gran Canaria).

esos momentos Juan de León y Castillo, nuevamente a propuesta del artista Manuel Ponce de León, siempre preocupado por el progreso de su tierra. El período de tiempo en que se mantuvo abierta fue desde el 29 de abril hasta el 10 de junio, ubicándose en el nuevo Ayuntamiento de Las Palmas presidido por Antonio López Botas. Los gastos ocasionados ascendieron a 150.586 reales, cantidad que fue sufragada con diversos donativos (Gabinete Literario, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas, Ayuntamiento de la misma ciudad, otros municipios grancanarios, suscripciones populares, rifas de objetos varios, cuotas de entradas a la muestra...).

En la sección de Pintura estuvieron presentes artistas de las dos islas principales, sobresaliendo entre los procedentes de Tenerife, Nicolás Alfaro, Gumersindo Robayna y Cirilo Truilhé. Fueron expositores de Gran Canaria, entre otros, León y Falcón, Silvestre Bello, Antonio Carrión, Amaranto Martínez de Escobar y Nicolás Massieu Falcón. En el apartado dedicado al Dibujo, hay que reseñar la participación del joven Benito Pérez Galdós, que presentó un diseño referido a *La Magdalena y* un *Boceto sobre un asunto de la historia de Gran Canaria,* siendo ambos merecedores de una mención honorífica por parte del jurado nombrado al efecto.

Don Benito concurrió también a la modalidad de Pintura con la obra titulada *Una alquería* por la que recibió el premio de un libro-memoria que fue editado, a modo de resumen, recogiendo los pormenores del magno suceso. El interés por el dibujo del novelista queda patente en las satíricas ilustraciones que conforman el denominado *Álbum de la Pescadería*, en donde se burla de la ubicación del nuevo teatro de Las Palmas, cerca del mar, en la zona de bocabarranco del Guiniguada.

Ni qué decir tiene que la figura estelar de la Exposición provincial del año 1862 fue Manuel Ponce de León, como inspirador, organiza-



Fotografía del Pabellón conocido como "El Partenón". Fiesta de las Flores. Luis Ojeda Pérez.1892. El Museo Canario.



Fotografía del Pabellón de la Plaza de la Democracia. Fiesta de las Flores. Luis Ojeda Pérez. 1892. El Museo Canario.

dor, diseñador de las medallas y diplomas que se dieron y, sobre todo, en su calidad de participante. Estuvo presente en las secciones de Pintura, Enseñanza artística, Proyectos arquitectónicos, Mineralogía, Zoología y Floricultura, demostrando palpablemente su talante humanista e ilustrado.

Dentro de este recorrido por los principales certámenes artísticos celebrados en Las Palmas durante la decimonovena centuria, hay que mencionar los organizados por la Academia de Dibujo bajo la dirección del tantas veces citado Ponce de León, en donde el maestro, junto a los alumnos, colgaban conjuntamente sus obras. Recordemos los dos que tuvieron lugar en 1875 (uno de carácter extraordinario en el mes de abril y otro ordinario —tal y como indicaban los estatutos— en diciembre), o el de junio de 1879. Posteriormente continuarán celebrándose, durante varios años, bajo la responsabilidad de Rafael Bello. Mencionamos las exhibiciones correspondientes a los años 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, (a propósito del centenario de la Academia), y la organizada en 1887.

En la primavera de 1892, Las Palmas de Gran Canaria alteró su fisonomía tradicional con la exposición denominada *Fiesta de las flores*, título que tan sólo se correspondía con una parte de la muestra, ya que en ella se presentaron flores, plantas, animales, productos agrícolas e industriales, así como otros de carácter artístico o que podemos considerar paraartísticos. El promotor de la misma fue el magnate inglés Alfred Lewis Jones, obteniendo una cálida acogida por parte del municipio. El certamen consiguió aunar los esfuerzos de los habitantes de la isla, por el deseo de exhibirse al exterior, mostrando la riqueza de su suelo, en demanda de nuevos mercados y turistas que beneficiasen económicamente a la isla[15].

[15] M. Á. Alloza Moreno (1981): *La Pintura en Canarias en el Siglo* XIX…; M. de R. Hernández Socorro (1997): «La pintura del siglo XIX: de la sacristía a los salones burgueses…», pp. 23-40; *Ídem* (1998): id, ver «La Pintura en Canarias en el siglo XIX…», pp. 385-388 y 390-400; *Ídem* (1992): *Manuel Ponce de León y la Arquitectura de Las Palmas en el siglo* XIX…; *Ídem* (1996): *Manuel Ponce de León y Falcón pintor grancanario del siglo* XIX…; C. Fraga González (2001): «La Pintura antes de 1900. Desarrollo histórico». En *Arte en Canarias (Siglos* XV-XIX*)*…, pp. 230-240; M. de R. Hernández Socorro (2004): *Un artista para una ciudad y una época. Manuel Ponce* de León…; *Ídem* (1996): «Templos del Trabajo y de la Industria…», pp. 177-182.



ARTISTAS POLIFACÉTICOS



Fotografía de Nicolas Massieu y Francisco Manrique de Lara. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).

No es difícil encontrar una serie de aspectos comunes a los pintores canarios de la época que abordamos. Llamamos la atención acerca de su carácter polifacético. Un número elevado no se dedicó únicamente a la pintura, sino que realizó incursiones por otros campos artísticos como puede ser la proyección arquitectónica, escultura, grabado o la fotografía, sintiéndose atraídos, además, por el mundo de la música. Cabe reseñar en relación a esta última faceta, la organización de una serie de veladas artístico-literario-musicales en los domicilios de Manuel Ponce de León y Nicolás Alfaro Brieva. Algunos artistas pertenecieron a la Sociedad Filarmónica tinerfeña (Alfaro, Truilhé, Lorenzo Bello...), llegando incluso a realizar composiciones musicales, como es el caso de Manuel González Méndez.

Varios de estos pintores tendrán también preocupaciones políticas, tal como se deriva de las actuaciones de Antonio Sánchez, Luis de la Cruz, Nicolás Alfaro, Manuel P. de León, Gumersindo Robayna o Valentín Sanz. Por su parte, Nicolás Massieu Falcón y Filiberto Lallier desempeñaron labores consulares. El primero de los citados respecto a Italia, y el segundo en relación a Estados Unidos y Dinamarca.

La docencia artística también les preocupó. En Tenerife destacamos el magisterio impartido en la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz por Lorenzo Pastor y Castro, Nicolás Alfaro, Cirilo Truilhé y Fernando Estévez entre otros.

En Gran Canaria descuella sobre el resto de los artistas-profesores el papel docente desempeñado por Manuel P. de León, Silvestre Bello y Massieu Falcón. La literatura entusiasmaría a José Cecilio Montes, Álvarez Rixo, y Pereyra y Pacheco. La generación de pintores románticos canarios sintió una fuerte atracción por la música y la creación literaria. Recordamos la participación de Alfaro Brieva, Cirilo Truilhé, José Lorenzo Bello, Antonio Alfaro, Rafael Montesoro y José Ravina Salvagio en la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Santa Cruz de Tenerife. El propio Nicolás Alfaro, que tocaba el piano y el violín, además de asistir a las *soirées* organizadas en la época, tenía tertulia propia en su casa de la calle del Castillo, donde se reunían artistas, literatos y músicos tales como Angela Mazzini, Victorina Bridoux, Agustín Guimerá, Benito Lentini, Desiré Dugour, Claudio Sarmiento y el niño Teobaldo Power, que despertó en 1858 la admiración de los concurrentes por sus prematuras dotes musicales. Otro tanto podría decirse de las veladas artístico-litera-



Una sonata. Manuel González Méndez. Santa Cruz de La Palma (Colección particular).

rias en la casa de la calle del Colegio —del barrio de Vegueta— organizadas por el pintor Manuel P. de León, a lo largo de la última década isabelina. Éstas, trascendieron los ecos de sociedad de la prensa local y merecieron un lugar en los periódicos de Madrid. Léase la noticia insertada en *El Eco del País* de 6 de febrero de 1864:

> Los periódicos de Las Palmas de Gran Canaria dan curiosos detalles de las reuniones que tienen lugar en la deliciosa casa del Sr. D. Manuel P. de León, en las cuales se rinde culto al arte en todas sus manifestaciones. Sentimos una viva complacencia al saber que la ciudad de Las Palmas, la población más importante del Archipiélago, sale del estado de abatimiento en que se hallaba sumida hasta hace poco por razones para ella vitales, y da señales de una vida intelectual y moral que la colocan en el puesto que le corresponde entre las hermosas poblaciones de España.

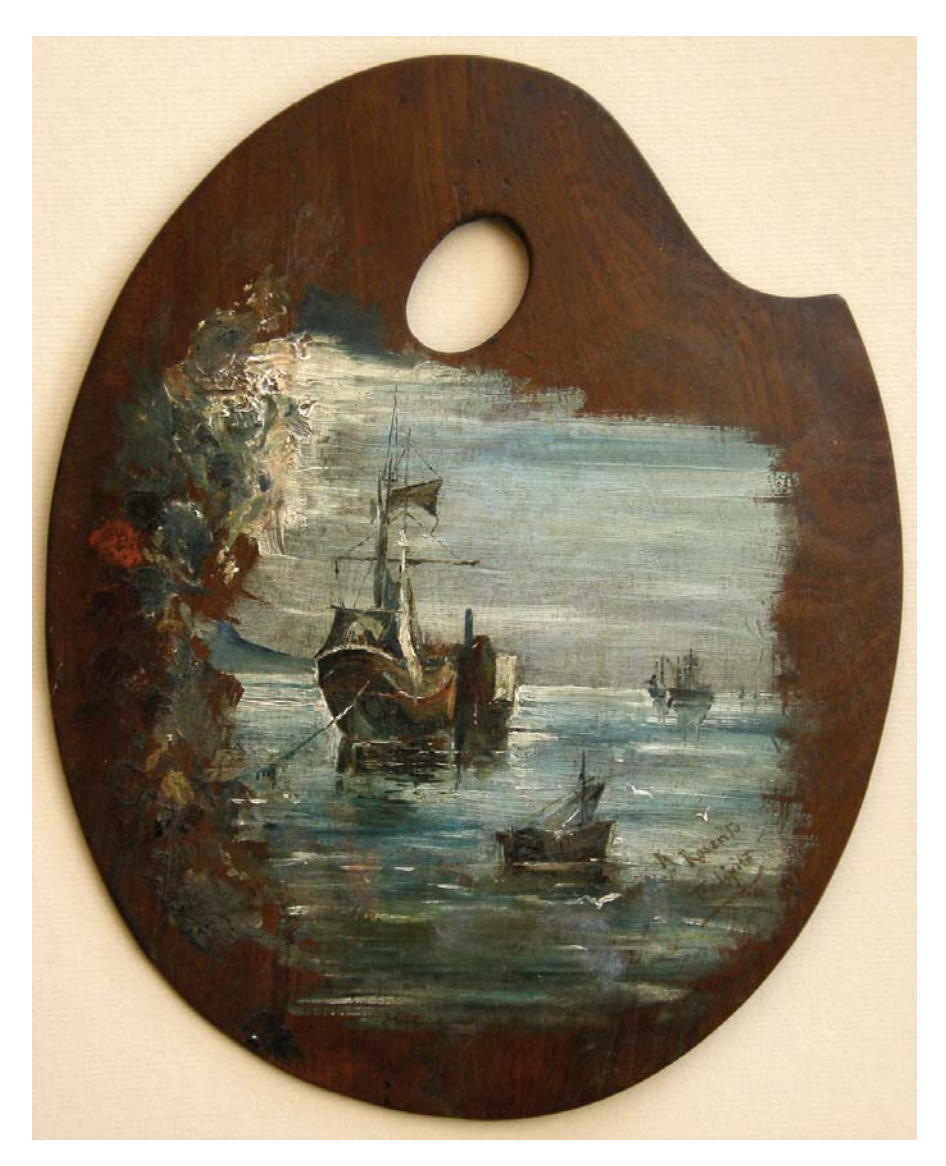


Fotografía estereoscópica que muestra un panorama del barrio de Vegueta de Las Palmas. Se aprecia la zona de la Plazoleta del Espíritu Santo y la casa, ya desaparecida, donde vivió Ponce de León. 1868. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).

En aquellos encuentros se interpretaban conocidos fragmentos líricos a cargo de profesionales y, sobre todo, de aficionados de la buena sociedad, pudiéndose escuchar pequeños conciertos para solistas, teniendo cabida además el recitado de composiciones poéticas. En ocasiones, en los salones de la señorial vivienda, se llegaron a dar conferencias seguidas de animados debates. De esta forma, las veladas organizadas por aquel artista pueden ser consideradas como uno de los principales indicadores del nivel cultural que había alcanzado la ciudad de Las Palmas en los inicios de la segunda mitad del XIX. Entre los variados contertulios e intérpretes pueden reseñarse los nombres del pintor lagunero José Lorenzo Bello, de Eufemiano Jurado, Laureano Hernández, Cristóbal del Castillo o los de los escritores Agustín Millares y Amaranto Martínez de Escobar.

A este tipo de actos, celebrados en las respectivas casas de Alfaro y Ponce de León, puede buscárseles un antecedente en las famosas tertulias ilustradas del siglo XVIII; alguna de ellas, como la reunida en torno al Marqués de Nava, auténtico epicentro de la cultura canaria. Más allá de nuestras fronteras podríamos aducir, salvando las correspondientes distancias, las que hiciera el pintor Ingres durante su estancia en Roma, a las que acudía, entre otros artistas significativos, Federico de Madrazo.

A los pintores canarios del XIX, siguiendo la tradición ilustrada, les interesó el coleccionismo de objetos relacionados con las Ciencias de la Naturaleza. Lorenzo Pastor y Castro donó una parte de su colección de minerales al Instituto de La Laguna en 1859. La colección de Historia Natural de José Lorenzo Bello se vendería en Berlín, mientras que la que poseyó León y Falcón pasó a engrosar los fondos fundacionales del Museo Canario. En cuanto al coleccionismo privado de obras de arte, destacaba especialmente en Santa Cruz de Tenerife —según Cioranescu— la colección del comandante de Infantería Dositeo Cullen, falleci-



*Paleta de pintor de Felipe Verdugo dedicada a su prima María del Rosario Massieu y Falcón. C.*1883. Casa de Colón (Las Palmas de Gran Canaria).

do en 1880, año en que hizo una exposición de sus pinturas y esculturas antiguas. En Las Palmas, Ponce de León logró reunir un importante número de obras artísticas que atesoraba en su vivienda convertida, de este modo, en un verdadero museo visitado por conciudadanos y foráneos.

En definitiva, desde su lejanía de los grandes centros artísticos, desde su precariedad de medios, desde sus reducidos ambientes sociales, los pintores canarios ochocentistas engrandecieron el panorama cultural del Archipiélago y supieron con su carácter interdisciplinar y curiosidad por descubrir nuevos horizontes culturales, salir airosos del debate que se les planteaba entre posturas endogámicas y cosmopolitas, sentando las bases de la *Modernidad* de la pintura canaria contemporánea[16].

[16] M. de R. Hernández Socorro (1997): «La pintura del siglo XIX: de la sacristía a los salones burgueses». En *Introducción al Arte en Canarias,* pp. 23-40; *Ídem* (1998): «La Pintura en Canarias en el siglo XIX…», p. 386; *Ídem* (1998): «Endogamia y cosmopolitismo en la pintura canaria del siglo XIX: el periplo artístico de ida y vuelta». En *La pintura del siglo XIX en las colecciones canarias. Los cimientos de la Modernidad*, pp. 40-65; *Ídem* (2004): *Un artista para una ciudad y una época…*



APORTACIONES FORÁNEAS



Ángel de la Guarda. Ana María Biesca. 1872. Iglesia de San Matías. Artenara. (Gran Canaria).

En el panorama pictórico del pasado siglo, debe también señalarse la presencia de artistas peninsulares y extranjeros. Es el caso, entre los primeros, del pintor historicista jerezano José Rodríguez de Losada, que llegó a la capital grancanaria en 1886 para trabajar en la catedral de Santa Ana, realizando los 14 grandes lienzos del *Via Crucis*, las pinturas del *Resucitado* y de *San Cristóbal* —existentes en dicho templo— así como el cuadro que muestra la talla de la *Virgen del Pino*, sin vestir, para el Seminario Conciliar de Canarias.

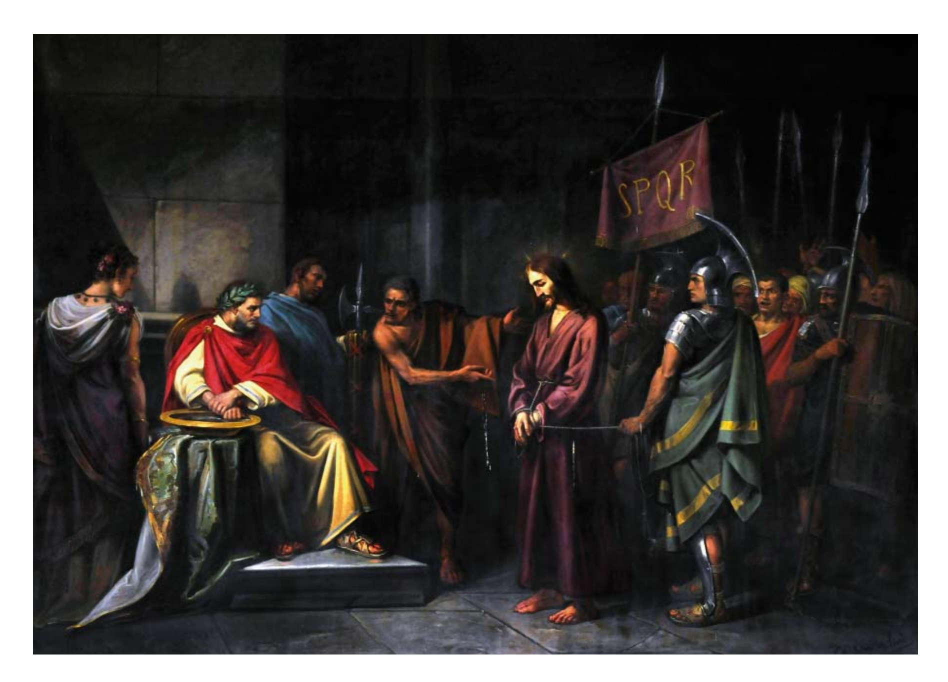
Se conservan en Gran Canaria obras de otro pintor de Jerez, el retratista Luis Sevil —en una colección particular— y de la también artista gaditana Ana María Biesca, autora de una composición religiosa que muestra a un *Ángel de la Guarda* (1872) localizado en la parroquia de San Matías en la localidad grancanaria de Artenara[17].

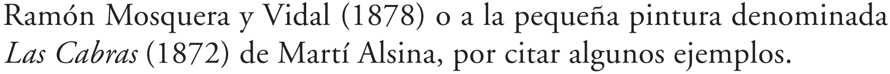
Junto a ellos hay que citar al artista catalán Eliseu Meifrén (1859-1940), colaborando en la decoración del Gabinete Literario de Las Palmas en la década de 1890 con la realización de 12 paisajes. Otro artífice peninsular, Ubaldo Bordanova, vendría a Tenerife (obras suyas se conservan en Candelaria, Garachico, La Laguna y en la capital santacrucera) y a La Palma, en donde contrajo matrimonio, realizando pinturas murales en la iglesia del Salvador de la capital palmera, parroquia de San Antonio de Fuencaliente y en el Santuario de Las Nieves. En esa isla también pintó retratos (*Niña muerta*. Colección particular) y paisajes (Museo de Bellas Artes).

Dentro del patrimonio pictórico canario del XIX, hallamos además obras procedentes de la Península que recalaron en el Archipiélago por diversos motivos. Podemos aludir a la magnífica *Transfiguración* ubicada en el retablo del altar mayor de la iglesia de San Salvador de Santa Cruz de La Palma, encargada al pintor Antonio María Esquivel por el párroco de dicha iglesia, Manuel Díaz, los lienzos de la catedral lagunera que muestran a *San Fernando y Santa Isabel* pintados por Antonio Quesada con el patrocinio de Cristóbal Bencomo, o el retrato que Sorolla pintase a Benito Pérez Galdós (Cabildo de Gran Canaria).

En el ámbito del coleccionismo privado podríamos citar el primer retrato realizado al *Marqués de Miraflores* por Federico de Madrazo (1845), el lienzo que muestra la *Presentación de Jesús en el Templo* de

[17] J. M. Alzola González (1988): La pintura religiosa de Rodríguez de Losada en la Catedral de Canarias", pp. 113-130; Henández Socorro, M. de R. y Concepción Rodríguez, J. (2005): *El Patrimonio Histórico de la Basílica del Pino de Teror*. Las Palmas de Gran Canaria, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Cabildo de Gran Canaria. Sobre Sevil, véase, en este mismo tomo, el icono de Santiago de Luxán Meléndez titulado *El retrato de los hombres de negocios en el siglo XIX…*; C. Fraga González (1998): "Aportaciones foráneas de Pintura del XIX en Canarias". En *La Pintura del siglo XIX en las Colecciones canarias. Los cimientos de la Modernidad*, pp. 117-134; J. A. Luján Henríquez (2001): "Un cuadro que necesita restauración…".





Cristo ante Pilatos (Lienzo del *Vía Crucis).* José Rodríguez de Losada. *C.* 1886. Catedral de Santa Ana (Las Palmas de Gran Canaria).



Virgen del Pino. José Rodríguez de Losada. *C.* 1886-88. Museo Diocesano de Arte Sacro. Diócesis de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria.

Ramón Mosquera y Vidal (1878) o a la pequeña pintura denominada *Las Cabras* (1872) de Martí Alsina, por citar algunos ejemplos.

En cuanto a las instituciones, recordamos los depósitos del Museo del Prado existentes en la Casa de Colón (obras de Eugenio Lucas, Cortellini, Francisco Domingo Marqués…); del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (*Sanson* de Espalter, *Isabel II* de Federico de Madrazo, *Desdémona* de Muñoz Degrain, *La Batalla de Otumba* de Manuel Ramírez Ibáñez, *Alfonso X el Sabio* de Dióscoro Teófilo de la Puebla…).

En el caso de las obras del Museo del Prado, custodiadas en el Ayuntamiento de la capital grancanaria, reseñamos que a tenor del plan de descentralización del Patrimonio Nacional y con el fin de contribuir a la formación de un Museo de Pinturas en las Casas Consistoriales, entre marzo de 1909 y diciembre de 1913, arribaron a la citada institución 38 pinturas del Prado, en calidad de depósito, procedentes del extinguido Museo de Arte Moderno y de los fondos de la Colección Real. En la actualidad, el Consistorio capitalino de la capital grancanaria conserva 24 obras, ya que tres han sido devueltas al Museo del Prado, una se halla en la Casa de Colón, mientras que ocho se encuentran oficialmente sin localizar, a tenor de la visita efectuada por el personal de la citada institución museística, el 23 de octubre de 1990. Entre las pinturas que permanecen en Las Palmas destacamos *La Niña* de Esquivel (1838) y *Los Emigrantes* de Ventura Álvarez Salas (1908). Muy interesante es el lote de pinturas filipinas decimonónicas remitidas en diciembre de 1913 a este Ayuntamiento. Realizadas al óleo, entre 1875 y el último cuarto del XIX, vienen a suponer ejercicios del natural acometidos por diferentes alumnos de la Academia de Dibujo y Pintura de Manila



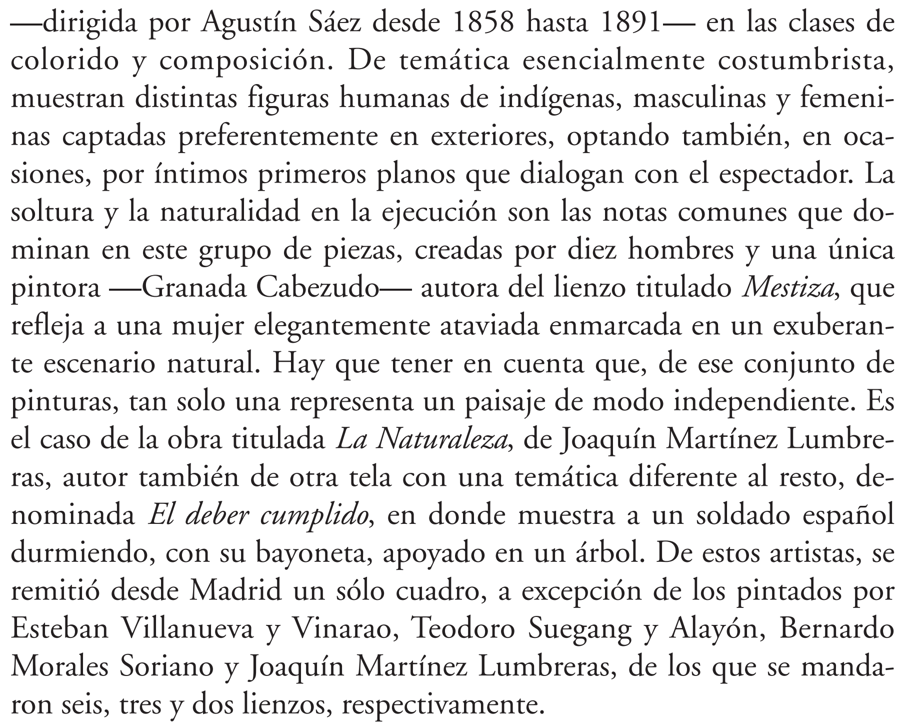
Benito Pérez Galdós. Joaquín Sorolla. 1894. Casa Museo Pérez Galdós (Las Palmas de Gran Canaria).



Ilustraciones números 165. *Las cabras*. Ramón Martí Alsina. 1872. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).



Retrato del Marqués de Miraflores. Federico de Madrazo.1843. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).



—dirigida por Agustín Sáez desde 1858 hasta 1891— en las clases de colorido y composición. De temática esencialmente costumbrista, muestran distintas figuras humanas de indígenas, masculinas y femeninas captadas preferentemente en exteriores, optando también, en ocasiones, por íntimos primeros planos que dialogan con el espectador. La soltura y la naturalidad en la ejecución son las notas comunes que dominan en este grupo de piezas, creadas por diez hombres y una única pintora —Granada Cabezudo— autora del lienzo titulado *Mestiza*, que refleja a una mujer elegantemente ataviada enmarcada en un exuberante escenario natural. Hay que tener en cuenta que, de ese conjunto de pinturas, tan solo una representa un paisaje de modo independiente. Es el caso de la obra titulada *La Naturaleza*, de Joaquín Martínez Lumbreras, autor también de otra tela con una temática diferente al resto, denominada *El deber cumplido*, en donde muestra a un soldado español durmiendo, con su bayoneta, apoyado en un árbol. De estos artistas, se remitió desde Madrid un sólo cuadro, a excepción de los pintados por Esteban Villanueva y Vinarao, Teodoro Suegang y Alayón, Bernardo Morales Soriano y Joaquín Martínez Lumbreras, de los que se mandaron seis, tres y dos lienzos, respectivamente.

Con motivo del legado que hiciera el político Fernando de León y Castillo a su ciudad natal de Las Palmas, se custodia en la Casa Museo de Telde —que lleva su nombre— una serie de bienes (mobiliario, libros y objetos artísticos) que arribaron a esta urbe en agosto de 1929. Este conjunto de piezas se hallan obras pictóricas del XIX como las telas denominadas *Carga del ejército español en la Guerra de Cuba* de José Cusach y Cusach (1889) y *Vista del Puerto de La Luz y la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria* de Eliseo Meifrén Roig (*C.* 1897-1899). Cuenta también con una litografía de la *Reina María Cristina*, además de una anecdótica escultura de terracota titulada *Accidente* (1883), original de Mariano Benlliure, que representa a un monaguillo introduciéndose los dedos en la boca, para sentir alivio, tras habérselos quemado con un incensario.

En el panorama pictórico canario ochocentista encontramos, por otra parte, un número nada despreciable de pintores extranjeros. Cita-



Presentación en el Templo. Ramón Mosquera y Vidal 1878. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).

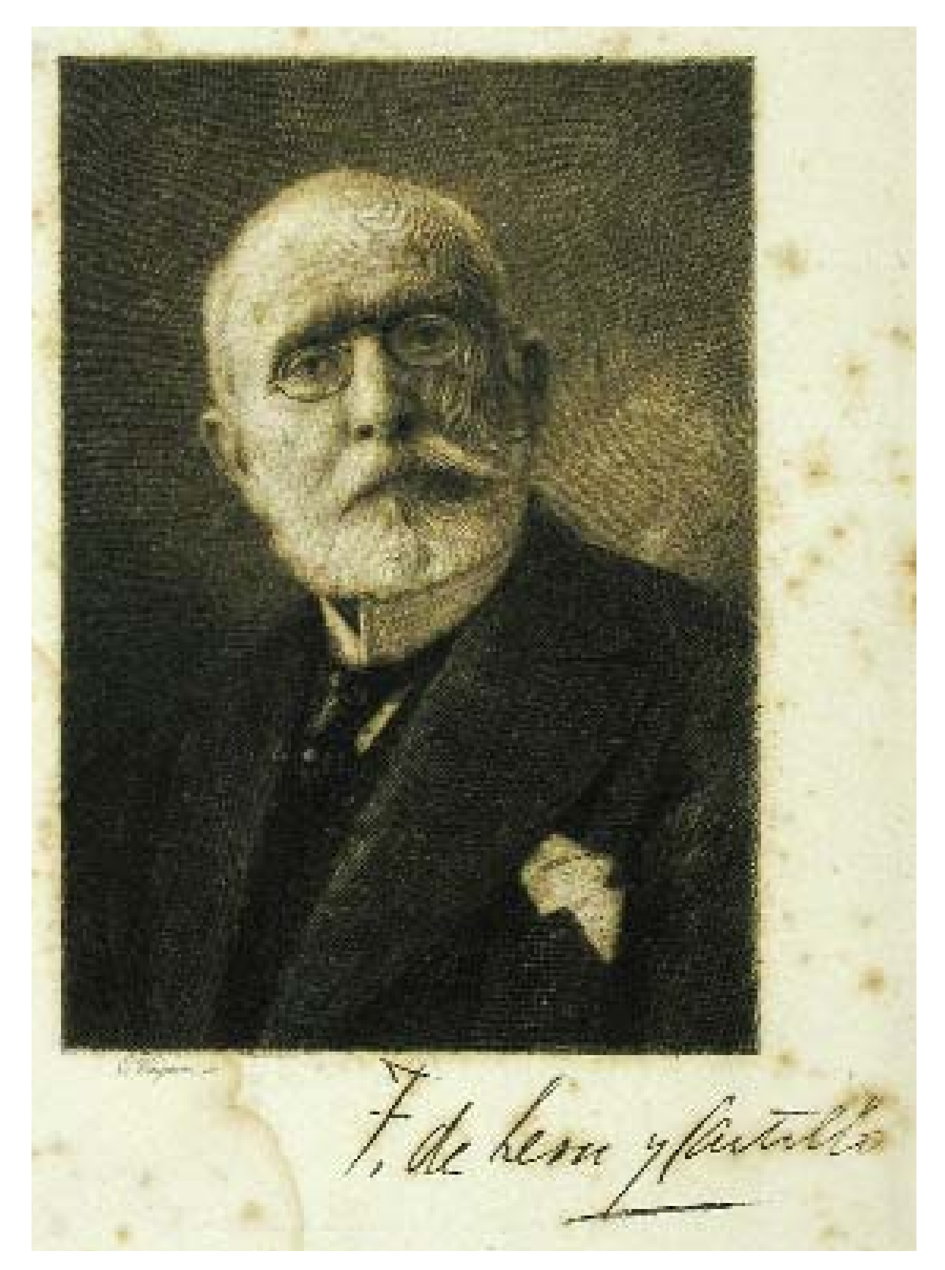


Carga del ejército español en la guerra de Cuba. José Cusachs y Cusachs. 1889. Casa Museo León y Castillo (Telde).

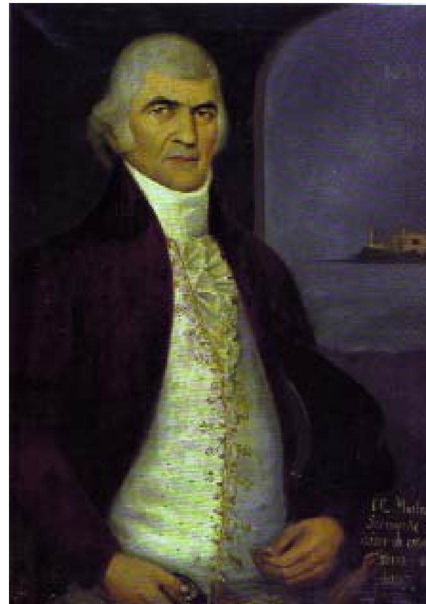


Retrato de Fernando León y Castillo. Manuel González Méndez. 1900. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria.

mos al francés Louis Le Gros, protegido por el Marqués de Villanueva del Prado cuando recaló en Tenerife a causa de un presunto accidente del navío que le transportaba al Nuevo Mundo. Fue maestro durante varios años de la Escuela de Dibujo del Real Consulado del Mar. Un ejemplo de su quehacer artístico lo tenemos en La Palma —iglesia de la Candelaria de Mirca— en los lienzos que muestran a dos apóstoles de medio cuerpo identificados como *San Andrés* y *San Bernabé*, pintados a comienzos de siglo. Podemos aludir, también, al naturalista marsellés Sabin Berthelot (1794-1880), establecido durante una larga temporada



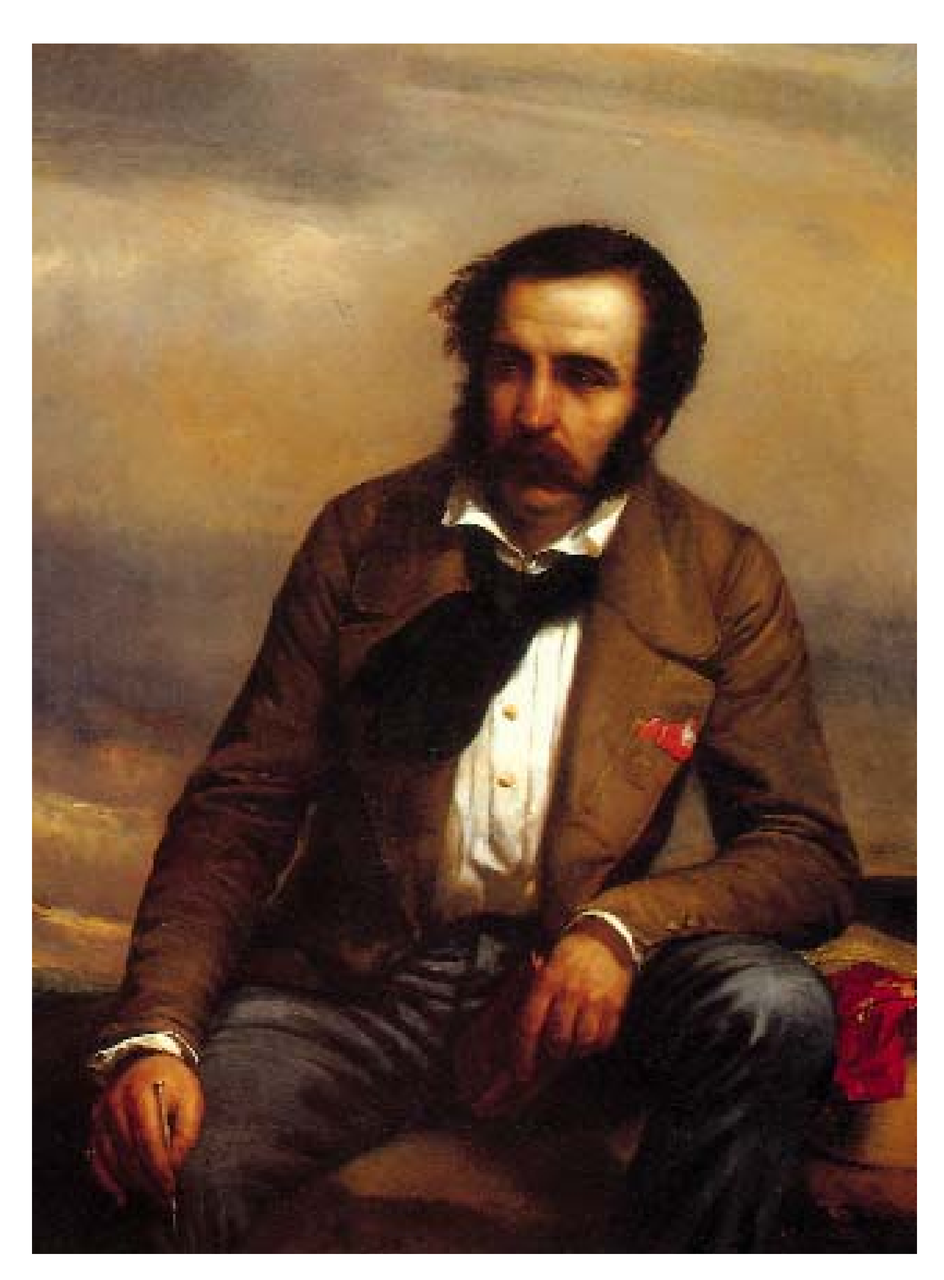
Grabado de Fernando León y Castillo realizado para su libro *Mis Tiempos.* E. Vázquez. El Museo Canario.



Retrato de Matías Sarmiento. Vicente Escobar. 1802. Iglesia de San Antonio de Padua. Mogán (Gran Canaria). Casa de Colón (Gran Canaria).

en La Orotava, con el fin de recabar datos para sus investigaciones científicas, que verían la luz en la *Historia Natural de las Islas Canarias* editada en París entre 1883-84. Dibujó paisajes isleños, con sabor romántico, que fueron grabados como ilustraciones de sus libros.

Bastante significativo fue el papel realizado por los pintores ingleses, pertenecientes a la colonia británica establecida en Canarias, en pro del fomento de la pintura paisajística y de costumbres de temática canaria. Anotamos los nombres de Elisabeth Murray (1815-1882), esposa del cónsul británico en Tenerife, aficionada a la pintura, que participó en diversas exposiciones de la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz; al excelente dibujante y acuarelista Alfred Diston (1793-1861) y a su hija

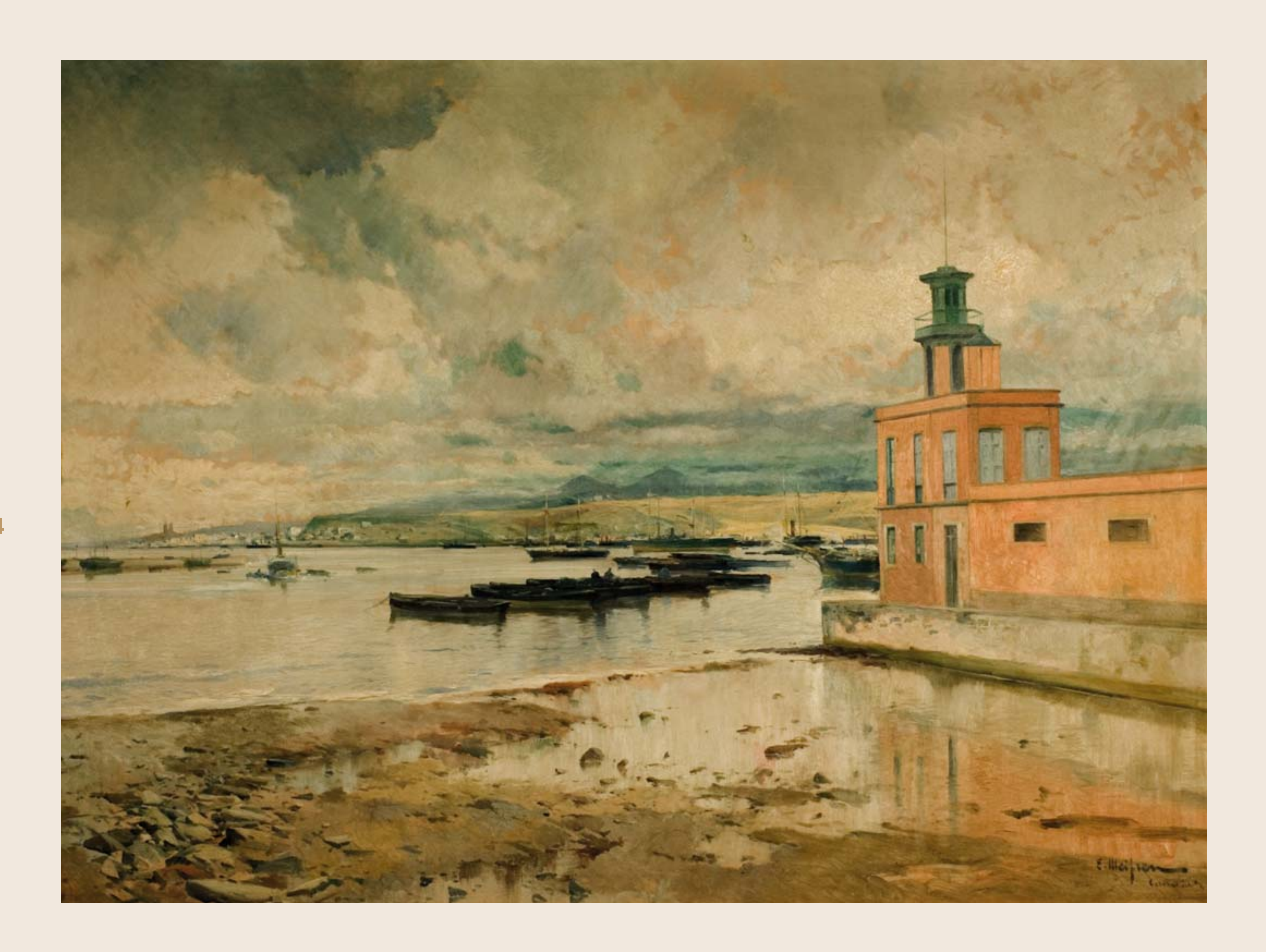


Retrato de Sabino Berthelot. Émille Lasalle. 1838. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

Soledad Diston Orea. Por otra parte, es de obligada referencia señalar el paso por Canarias de artistas británicos de la talla de William Turner, en 1846, o de Frederick Lord Leighton.

Finalmente, hay que mencionar, la presencia de cuadros realizados por artistas americanos. Por ejemplo, los lienzos del cubano Vicente Escobar que reflejan a *Matías Sarmiento* y a su esposa *Micaela Coto* (1802), encargados en La Habana por este matrimonio para legarlos a la ermita de San Antonio de Padua en Mogán (Gran Canaria), en calidad de mecenas de dicho recinto sacro. Del mismo autor es el retrato de *Francisco Tomás Morales* (1824), custodiado en el tinerfeño Museo Municipal de Bellas Artes[18].

[18] M. de R. Hernández Socorro (1998): «La Pintura en Canarias en el siglo XIX…", pp. 388; *Ídem* (2006): *Bienes Muebles del Ayuntamiento de Las Palmas…,* pp. 64-70; *Ídem* (1994): "Dos pinturas de Historia…", pp. 1199-1212; M. J. Riquelme Pérez (1990): *La Virgen de Candelaria…,* pp. 275-277; M. de R. Hernández Socorro (1989): "La influencia de los Madrazo…", pp. 191-200; *Ídem* (1994): "Dos pinturas de Historia decimonónicas relativas…", pp. 1199-1212; C. Fraga González (1998): "Aportaciones foráneas…"; pp. 117-134; J. Allen Hernández (1998): "Hacia una nueva interpretación visual de la pintura…", pp. 73, 75, 78, 102, 105 y 110; VV.AA. (2001): *Arte en Canarias (siglos XV-XIX)…*; VV. AA (2000): *Arte Hispanoamericano…*; F. Castro Borrego (1988): *La Pintura canaria…*



Jonathan Allen

En 1889, año en que está fechado este lienzo de Eliseu Meifrén i Roig, óleo que mide 145cm de alto y 201 de largo, el entonces Presidente del Gabinete Literario de Las Palmas conoce a Meifrén en París y le hace una invitación firme para trasladarse a Gran Canaria durante un periodo largo y realizar una serie de lienzos destinados a ornar las salas de la pujante institución que es en esos momentos es el principal foro de debate avanzado y centro de la vida cultural. Meifrén, pintor viajero por antonomasia, acepta gustoso y se afinca en Canarias desde esa fecha hasta 1901. Sin descuidar su agenda internacional, el naturalista catalán estudiará el paisaje de las islas y legará al patrimonio local no sólo los once lienzos de gran formato del Gabinete Literario, sino decenas de obras que se dispersarán en las colecciones burguesas y aristocráticas de la región.

Al margen de su gran productividad durante estos tres años, Meifrén abre academia libre en su taller costero de San Cristóbal, pueblo marinero a las afueras de la ciudad, dónde serán alumnos suyos Rafael Avellaneda, Faustino Márquez, Néstor Martín Fernández de la Torre, Juan Botas y Ghirlanda, Francisco Suárez León y Tomás Gómez Bosch. Su nuevo maestro transformará los elementos ya clásicos del realismo decimonónico que muchos de ellos han recibido en las clases de Nicolás Massieu y Falcón, dinamizando la concepción de la observación naturalista, la composición y la anotación de la luz y el color. Meifrén es pues un inesperado catalizador de la modernidad pictórica en Canarias y un valioso eslabón con la práctica continental para toda una generación de jóvenes artistas canarios.

Vista del Puerto de La Luz y la ciudad de Las Palmas es un ejemplo monumental de la pintura costera canaria que desarrolla Meifrén, por la síntesis de sensibilidad y orientación que encierra y además, un documento histórico que "retrata" un litoral y un *hinterland* a punto de una reconversión industrial y comercial sin precedentes. La obra se estructura sobre una diagonal cruzada que sesga el primer plano y facilita la panorámica amplia de "la isla", o sea de Gran Canaria contemplada desde el istmo de Las Isletas. Irrumpe en la caleta de La Luz, la primitiva fábrica de la caseta de los Prácticos y Sanidad Portuaria, que remata la torre del vigía. La rocosa playa está "rebosada" por la marea alta, que crea una charca. Las caletas y charcas insulares fascinaron a Meifrén, que esbozó las maretas de San Cristóbal, (hoy desaparecidas), y las calas norteñas de Gran Canaria y Tenerife. El cielo, recubierto de nubes cargadas y anunciando borrasca, es el segundo elemento clave de su escenografía naturalista insular, un paisaje aéreo tensado por líneas dinámicas y veloces que logra a base de un uso casi gestual del óleo.

En el segundo plano aparecen las chalupas carboneras y falúas que atienden a toda clase de embarcaciones, desde vapores con arboladura hasta viejas goletas que fondean en la bahía. El pintor traslada cuidadosamente al lienzo estos detalles de semiótica marina que se integran hacia el suroeste con la línea de la ciudad y el viejo Muelle de Las Palmas de San Telmo. Los perfiles urbanos son borrosos, así como la masa de las medianías que se entreven bajo los intensos nubarrones. El pintor nos transmite la impresión de frío y humedad mediante el efecto lavado y sobrio de la pintura, que sólo ofrece empastes en la descripción de ciertos perfiles, efecto que se torna más invernal mediante la paleta austera, que basa su esquema en el azul, el ocre, el pardo y el blanco y negro. Esta restricción del color es una de las "marcas" del pos-impresionismo meifrenesco, gama que raramente abandonará durante su carrera y que tiene importantes consecuencias en la sensibilidad paisajista emergente de la modernidad canaria.

El cuadro nos reserva una última sorpresa que es la de su historial. Fue adquirido por el Partido Liberal Canario, cuyo padre espiritual era Fernando de León y Castillo, Embajador de España en París, (1887-1918), impulsor del Muelle de La Luz, que trazó su hermano el ingeniero Juan de León y Castillo. A la capital francesa se lo envían sus correligionarios y lo cuelga en su despacho. Por tanto ante este lienzo habrá desfilado la alta clase política francesa, pintores, escritores, otros embajadores y algún paisano grancanario como Rafael Mesa y López. Pieza constituyente del legado León y Castillo, el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria lo deposita en 1954 en la Casa-Museo León y Castillo de Telde, donde está expuesto al público.



¡MUJERES Y ARTISTAS!

En el panorama pictórico español decimonónico existe un número más o menos representativo de mujeres pintoras, aunque no todas puedan considerarse realmente artistas profesionales, sino más bien diletantes. Dentro de la historia del arte occidental, la mujer ha sido fundamentalmente venero de inspiración para las artistas *más pintada que pintora* tal y como reseñara Estrella de Diego en su monografía *La mujer y la pintura del siglo XIX español*. El arte femenino ha estado casi siempre condicionado por el entorno familiar y social, al tener las mujeres que compaginar las actividades supuestamente artísticas con las del hogar, cuidado de los hijos y del marido. De ahí, no es de extrañar, que muchas pintoras permaneciesen solteras para poder disfrutar de mayor tiempo libre y dedicarse más intensamente a cultivar la pintura y las artes decorativas o aplicadas. Hasta algo más de mediados de la decimonovena centuria no podían acudir a las Academias, debiendo asistir a los estudios particulares de determinados maestros para iniciarse en el aprendizaje de las Bellas Artes, como la prestigiosa academia parisina de *Julien* en París. No obstante, la iniciación y estudio de la pintura, el dibujo, la música, los idiomas y las labores servían para «adornar» la educación de las señoritas burguesas pertenecientes a familias acomodadas. Estas enseñanzas no iban pues dirigidas hacia la profesionalización de la mujer en el terreno de las Bellas Artes, teniendo por lo tanto, la consideración de aficionadas. Bien es verdad que a finales de siglo, y debido a la creciente demanda de obras pictóricas en el mercado del arte, las mujeres pintoras van a poder vivir honestamente de su trabajo como tales.

Una de las principales fuentes de que disponemos para poder conocer la nómina femenina que se dedicaba a cultivar la pintura y el dibujo en el siglo XIX, nos viene dada a través de su participación en las exposiciones de Bellas Artes nacionales y regionales, así como de Industria, que tanto se prodigaron en aquella centuria para dar a conocer los adelantos conseguidos en uno y otro campo.

En el ámbito canario, antes del Ochocientos son muy escasas las mujeres relacionadas con el mundo de las Bellas Artes. Para el siglo XVIII reseñamos el pionero estudio de la doctora Rodríguez González referido a las pintoras doradoras tinerfeñas, centrado en torno a Ana Francisca. Dentro del mismo siglo, en el campo escultórico descuella el nombre de la ilustrada María Joaquina Viera y Clavijo (1737-1819) —hermana del insigne historiador— de quien la doctora Carmen Fraga

reseñaba en la década de los ochenta del pasado siglo que esculpió retratos, *personajes del propio entorno, sin hacerlo a través de encargos ni de un taller, obrador o tienda abierta al público.*

A partir del la decimonovena centuria constatamos un mayor número de mujeres vinculadas a las artes en el Archipiélago, a tenor del registro de sus nombres en los catálogos de las exposiciones de Arte e Industria a los que ya hemos hecho obligada referencia. Algunas de ellas llegaron a obtener determinadas distinciones por parte de los jurados calificadores. Hay que tener en cuenta que, a la participación de este tipo de certámenes públicos de carácter regional o local, se instaba desde las columnas de los principales periódicos que circulaban entonces en las islas, al efecto de intentar potenciar las actividades artísticas del país. Valga, como ejemplo, el siguiente fragmento publicado en *El Ómnibus* en 1862, con motivo de la magna Exposición Provincial de Agricultura, Industria y Artes:

> Las artes viven de la publicidad y del aplauso; príveseles de estos dos elementos de vida y se les verá languidecer, como se marchita una flor a quien falta color y aire. Estos concursos públicos, son, pues, los que están llamados a proporcionar esa publicidad, que de otro modo, con el esfuerzo aislado de cada individuo, no sería posible obtener. Asimismo facilitan el aplauso de los concurrentes, que viendo y comparando objetos de igual especie y naturaleza, deducen de esa comparación el mérito relativo de cada uno, y calculan los adelantos del país y los medios que este encierra para prosperar y elevarse a mayor altura, aumentando sus medios de producción, e importando en el país mejores materiales en el cultivo de las plantas, en la cría de animales, en los objetos industriales, y por último en las nobles artes de la pintura, escultura, arquitectura y música.

Teniendo como eje de nuestro trabajo la información suministrada por folletos, catálogos y memorias de las distintas exposiciones que tuvieron lugar en Las Palmas hasta algo más de mediado de siglo, así como los datos aportados por la prensa local, podemos anotar en torno a 35 mujeres participantes en estos eventos. La mayoría se decantaba por la pintura y el dibujo, exponiendo primordialmente bodegones, estudios, copias y retratos, siendo las técnicas más utilizadas el óleo, el pastel, la acuarela y los dibujos a lápiz y a plumilla. No hemos encontrado ninguna escultora ni diseñadora de arquitectura que acudiese a este tipo de muestras, y tan sólo una mujer (Teresa Saurín), relacionada con las actividades musicales.

Si atendemos a la extracción social de este colectivo femenino vinculado a las artes, un amplio número pertenecía a significativas familias acomodadas de Las Palmas, como es el caso de Pilar de Lugo Eduardo, Dolores y Luisa de León y Joven de Salas, María del Rosario Falcón o Dolores Massieu. En cuanto a la procedencia geográfica, la mayoría residía en Gran Canaria, siendo menor el número procedente de Tenerife, Lanzarote y La Palma.

¿Eran bien consideradas por la sociedad canaria de la época las obras artísticas realizadas por este colectivo?... A tenor de los comentarios de la prensa del momento, diríamos que sí; aunque hay que matizar que

los críticos locales, al igual que ocurría en el resto del país, eran generalmente bastante generosos y galantes con el sexo femenino, enalteciendo todas aquellas obras, relacionadas con las artes, salidas de las manos de las mujeres. En honor a la verdad, hay que dejar constancia, no obstante, de que determinadas féminas obtuvieron medallas en la Exposición Provincial de 1862 —una de las más importantes del Ochocientos en el Archipiélago canario— en franca competencia con artistas masculinos. Es el caso de la tinerfeña Catalina Aguilar, que consiguió una medalla de bronce por su obra *Un joven con un canastillo de frutas*, o la grancanaria Eloisa Farruggia, merecedora de igual galardón por la pintura titulada *Napoleón I*. Idéntico premio obtuvieron la lanzaroteña Mª Concepción Martinón por la obra *Una aldeana* y la pintora oriunda de Tenerife Jacobina Bello, por la tela *Cuadro de costumbres*.

¿Dónde adquirieron estas mujeres los conocimientos artísticos que poseían? En el caso de la capital grancanaria, la mayoría eran jóvenes estudiantes en colegios particulares dedicados a la educación de señoritas, que existían por entonces. Todos estaban dirigidos por personal femenino ofreciendo una esmerada educación para niñas de clase acomodada de la ciudad de Las Palmas. Entre las materias que en ellos podían cursarse ofrecían el dibujo, la pintura, variedad de labores artesanales y música. Es el caso, especialmente, de la denominada *Casa de educación para Señoritas* —fundada en septiembre de 1851— o del *Colegio de Señoritas de la Concepción*, creado en 1864. Entre los principales profesores del momento, que abrieron estudios privados en dicha urbe para el aprendizaje de la pintura y el dibujo, destacamos a Manuel Ponce de León, que utilizaba los célebres modelos de *Julian*, entre sus métodos de enseñanza, a fin de que fuesen copiados por sus alumnas.

En general, conforme discurre la decimonovena centuria, vamos observando un cierto interés por la educación femenina, aunque lógicamente considerada discriminadamente respecto a la del hombre. Destacamos una editorial del periódico *El Independiente* de marzo de 1879 titulado «Un progreso importante», dedicado a los estudios de la mujer, en donde se valoraba su incorporación a las carreras de tipo científico:

> Una de las cosas que tenemos más descuidadas en España es la educación de la mujer. Aunque van desapareciendo las preocupaciones de nuestros abuelos, que consideran perjudicial y hasta pecaminoso cultivar la inteligencia de la mujer, elevándola al conocimiento de las verdades científicas, todavía no podemos decir que ha quedado redimida de la ignorancia esa bella mitad del linaje humano, y vemos con pena que no se adelanta todo lo que fuera de desear en esa obra tan necesaria como justa.
>
> Sin embargo, en estos últimos tiempos se ha despertado algún tanto en el bello sexo el deseo de saber, lo cual, unido al loable esfuerzo que hacen algunas asociaciones científicas para educar a la mujer, contribuye a que muchas vayan convenciéndose de la necesidad de cultivar su inteligencia y se dediquen al estudio, despreciando todo linaje de preocupaciones.

Determinadas sociedades científico-culturales-recreativas de Las Palmas, como el Museo Canario, se interesaron por temas relacionados con el mundo femenino. Valga, como ejemplo, la velada de 29 de enero

de 1881 en donde Agustín Millares, Amaranto Martínez de Escobar y el doctor Domingo J. Navarro, se ocuparon del tema: *Importancia de la mujer en el hogar doméstico y en la sociedad política*. Incluso la entidad El Gabinete Literario realizó una reunión cultural el 18 de junio de 1879, en la cual los señores Tomás de Zárate y Morales y Manuel Quevedo e Hijosa, sostuvieron una tesis que versaba sobre la conveniencia o no de que la mujer se dedicase a las ciencias y artes liberales bajo el punto de vista profesional. Estas referencias, que hemos traído a colación, son un botón de muestra suficiente para que nos demos cuenta de la situación discriminatoria en que vivía el sexo femenino en el pasado siglo. En la misma línea, podemos anotar, que la publicidad de los libreros se dirigía especialmente a la mujer, en su calidad de ama de casa, ofreciéndole el reclamo de los libros de cocina como *El libro de las familias. Novísimo manual de cocina y economía doméstica*, *La cocinera del campo y de la ciudad*, o *La cocina moderna según la escuela francesa y española. Estudios prácticos de este arte según los adelantados de la época*. Aún podemos añadir, en nuestro propio ámbito canario, la existencia de publicaciones periódicas dirigidas especialmente al público femenino como *El Instructor y Recreo de las Damas*, de mediados de siglo. En ella colaboran la poetisa Victoria Bridoux Mazzini, el maestro e historiador J. de la Puerta Canseco y José Lentini, entregándose con aquella publicación piezas de música, como las de Teobaldo Power, y dibujos de labores.

RELACIÓN DE MUJERES QUE PARTICIPARON EN EXPOSICIONES PÚBLICAS CELEBRADAS EN LAS PALMAS ENTRE 1847-1862 EN EL CAMPO DE LAS BELLAS ARTES (DIBUJO, PINTURA, MINIATURA Y MÚSICA):

1) Srta. M.ª del Pilar de Lugo y Eduardo (Gran Canaria).
2) Srta. M.ª de los Dolores de León y Joven (Gran Canaria).
3) Srta. Antolina Ceruelo (Gran Canaria).
4) Srta. Jacobina Bello (Tenerife).
5) Srta. Eloisa Calderín (Gran Canaria).
6) Srta. Julia Melián (Gran Canaria).
7) Srta. Luisa de León y Joven (Gran Canaria).
8) Srta. Eulalia Robaina (Gran Canaria).
9) Sra. D.ª Catalina Aguilar (Tenerife).
10) Srta. M.ª del Rosario Falcón (GranCanaria).
11) Sra. D.ª M.ª de los Dolores Massieu (Gran Canaria).
12) Sra. D.ª Catalina de la Vega (Lanzarote).
13) Srta. Eloisa Farruggia (Gran Canaria).
14) Srta. Josefa de Sotomayor (La Palma).
15) Srta. Inés de Sotomayor (La Palma).
16) Srta. Dolores de Sotomayor (La Palma).
17) Sra. D.ª M.ª de la Concepción Martinón (Lanzarote).
18) Sra. D.ª Francisca Spínola (Lanzarote).
19) Sra. D.ª Ana Ball (Gran Canaria).
20) Srta. Teresa Saurín (Tenerife).

RELACIÓN DE MUJERES QUE PARTICIPARON EN LAS EXPOSICIONES PÚBLICAS CELEBRADAS EN LAS PALMAS ENTRE 1847-1862, EN EL CAMPO DE LAS ARTES DECORATIVAS Y LABORES ARTESANALES:

1) Srta. Rosario Bautista.
2) Srta. Jacinta Doreste.
3) Srta. Teresa Bravo.
4) Srta. Guillermina de la Cueva.
5) Sra. D.ª Severa Negrín de Ascanio.
6) Srta. Antonia Camacho.
7) Sra. D.ª Dolores Rodríguez de Medina.
8) Sra. D.ª Concepción March.
9) Srta. Antolina Ceruelo.
10) Srta. Micaela Doreste.
11) Sra. D.ª Rosa Mújica.
12) Sra. D.ª Leonor Alvarado.
13) Srta. Clotilde Castellana.
14) Sra. D.ª Cayetana de Doreste.
15) Srta. del Puerto de Arrecife (no se cita su nombre en el correspondiente catálogo).
16) y 17) Srtas. de Paz.
18) Huérfanas del Hospital de San Martín de Las Palmas.
19) Hermanas de la Caridad de Las Palmas.

PILAR DE LUGO EDUARDO: UNA PINTORA ROMÁNTICA MALOGRADA

Nació en Las Palmas de Gran Canaria el 26 de febrero de 1820. Formaba parte de una acomodada familia constituida por siete hermanos y encabezada por Manuel de Lugo y Herrera Leyva —teniente coronel del Regimiento Provincial de Guía y Regidor perpetuo de Gran Canaria— y por Mª de la Concepción Eduardo y Romero. Sus abuelos paternos eran José Lugo y Cabrera, natural de la Orotava y Catalina Herrera Leyva y Sotomayor, oriunda de La Laguna; mientras que los maternos fueron Tomás Eduardo Wadding —nacido asimismo en la ciudad de los Adelantados—, coronel de los Reales Ejércitos, y Pilar Romero y Ximénez, natural de Las Palmas. Pilar era pues, por línea materna, sobrina-nieta del arquitecto ilustrado de la Catedral de Santa Ana Diego Nicolás Eduardo. Fue bautizada en la parroquia del Sagrario, el 27 del citado mes, por el entonces párroco de dicho templo, Lucas Rodríguez Ramírez, siendo apadrinada por su tío materno, Juan Bautista Eduardo y Romero.

Al no existir durante su infancia ningún colegio dedicado a la educación femenina, su educación debió de transcurrir en la propia casa paterna. Sabemos que el aprendizaje en el campo pictórico lo realizó con el artista Manuel Ponce de León, pariente suyo por parte de los Romero, que la retrató realzando su condición de pintora al representarla en unión de la paleta y los pinceles.

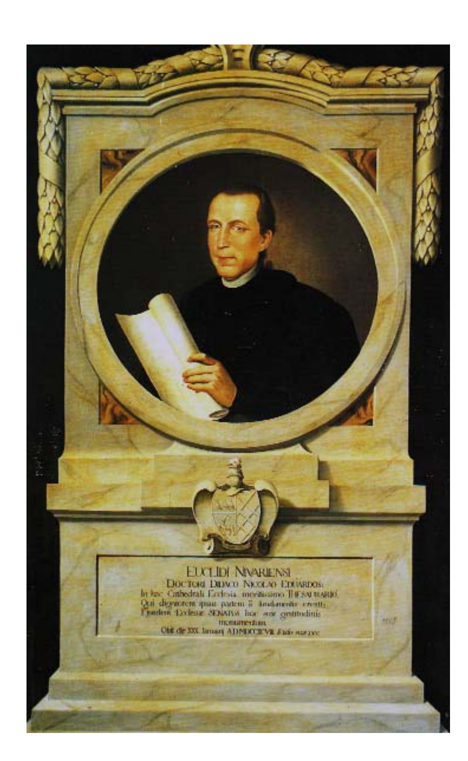


José Viera y Clavijo. Pilar de Lugo Eduardo. 1847-48. Colección Gabinete Literario (Las Palmas de Gran Canaria).



Retrato de José Viera y Clavijo. José Ossavarry Acosta. *C.* 1812. Catedral de Santa Ana. (Las Palmas de Gran Canaria).

La afición que demostraba por la pintura hizo que su padre, Manuel de Lugo, indicara el 27 de marzo de 1847 a la Sociedad del Gabinete Literario (de la que formaba parte), que Pilar podía efectuar sendas copias de los retratos del canónigo Eduardo y del también clérigo e historiador Viera y Clavijo, para adornar la sala de lectura de la referida entidad, utilizando como modelos dos obras existentes en la Catedral de Santa Ana de Las Palmas. En el caso del arcediano de Fuerteventura, la pintora tomó como referencia el lienzo de José Ossavarry Acosta —encargado por Graciliano Afonso a petición del cabildo catedralicio— que se conserva en la sacristía mayor del referido templo. El clérigo no posó para el artista, de tal modo que éste lo realizó basándose en el retrato de *Tomás de Iriarte* grabado al buril por Manuel Salvador



Retrato de Diego Nicolás Eduardo. Luis de la Cruz y Ríos. *C.* 1798-1799. Catedral de Santa Ana (Las Palmas de Gran Canaria).



Juan E. Doreste. Manuel Ponce de León. 1850. La Laguna. Tenerife (Colección particular).

Carmona y dibujado por Joaquín Inza (1792). La obra pintada por Pilar de Lugo se encuentra en la entidad socio-cultural para la que se ejecutó, no hallándose firmada.

Representa un busto de *Viera y Clavijo* ya anciano, cuando contaba 81 años. El lienzo fue colgado en los salones de la citada sociedad el 18 de marzo de 1848, conjuntamente con la tela que mostraba la imagen de su pariente *Diego Nicolás Eduardo*. Para la realización de este último retrato, Pilar se inspiró en el original del pintor cortesano Luis de la Cruz, conservado también, como indicábamos, en el principal templo grancanario. Su copia se localiza en la sacristía alta del recinto catedralicio. El acto que tuvo lugar con motivo de la inauguración de estas dos composiciones fue solemne. La música y la creación literaria formaron parte del señalado evento, leyéndose por parte del Licenciado Juan E. Doreste sendas memorias biográficas de los representados. Como resultado de la realización de estos cuadros la pintora Lugo Eduardo fue nombrada socia de mérito del Gabinete Literario, formando parte de la denominada sección de *Ciencias*, *Literatura y Bellas Artes*.

Nuestra artista concurrió a los certámenes públicos que tuvieron lugar en su ciudad natal en 1847 y 1849, a los que ya hemos aludido con anterioridad. En la primera de ellas presentó una serie de copias y retratos, cuya temática no aparece especificada en la hoja impresa que se distribuyó al público con motivo del acontecimiento. Nos parece probable, para el caso de las copias, que reprodujera algunas de las ejecutadas por su maestro Manuel Ponce de León, durante su estancia en la Academia de San Fernando, mostradas a los habitantes de Las Palmas en la primera exposición pública que tuvo lugar en Canarias en 1845 en el Gabinete Literario. En una colección particular de esta ciudad hemos encontrado una reproducción exacta de la copia efectuada por su profesor de la obra titulada *El charlatán sacamuelas*, de Teodoro Rombouts, cuyo original se conserva en el Prado. Pilar, al igual que P. de León, no reprodujo sino únicamente el fragmento central (1,4 × 81 cm) del lienzo del pintor flamenco. En la muestra de 1849 expuso cuatro obras, de entre las que sobresalían la copia del *Marqués de Miraflores* de Federico Madrazo, cuya primera versión se encontraba en manos de su maestro de pintura, así como una reproducción del *San Francisco de Paula* de Murillo. La crítica del momento, alabó elogiosamente los trabajos expuestos: *Con estos trabajos ha acabado de probarnos la alumna del Señor León que es un genio para la pintura.*

Esta mujer pintora, no fue sólo autora de copias, sino que nos ha dejado también una serie de retratos familiares. Es el caso de los realizados a sus padres, *Manuel de Lugo* y *Concepción Eduardo*, (firmados y fechados en 1844 y 1846), así como de algunos de sus hermanos (*Juan, Dolores* y *Catalina*). Todos ellos pueden incluirse dentro de la estética del Romanticismo de corte purista del momento, observándose ciertos ecos ingresianos, consecuencia del magisterio de Ponce de León. Características a destacar en estos retratos son el predominio de la línea dinámica, el esmerado dibujo, el gusto por la composición cerrada, así como cierto sentimentalismo y gusto pintoresco.

Pilar de Lugo falleció el 16 de junio de 1851 en su casa de la plaza de San Antonio Abad del histórico barrio de Vegueta de Las Palmas. Fue una de las muchas víctimas de la epidemia de cólera morbo que azotó esta ciudad en el citado año, siendo sepultada en el cementerio de aquella urbe, truncándose su carrera pictórica. Días después, el 20 y 22 de junio, murieron, afectados por el mismo mal, su madre y su hermano José Juan.

En la exposición de 1853, dedicada a las Artes e Industria de Canarias, se le tributó un homenaje póstumo. Junto al retrato que le hiciera Manuel P. de León en 1850, se expusieron algunas de sus obras, como es el caso del retrato de *Juan Evangelista Doreste* «perfectamente pintado» y el que representaba a su hermana *Catalina de Lugo*. El comentarista anónimo del certamen escribió que su *pérdida llorarán siempre todos los amantes de las bellas artes, por haber sido esta joven una de las discípulas que más laureles alcanzaron bajo el entendido sistema de enseñanza del Sr. León.*

De esta malograda pintora se conserva un lienzo (85 × 66 cm) realizado por su maestro Manuel Ponce de León en 1850, cuando la retrata-

da tenía 30 años, un año antes de su fallecimiento. Está firmado en color rojo en el lado inferior derecho: *M. de* León.



Pilar de Lugo Eduardo. Manuel Ponce de León. 1851. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Se trata de un retrato sedente, casi de cuerpo entero, que realza su condición de artista y no su personalidad femenina. Lleva un vestido de largas mangas de color negro, cuya sobriedad se ve alterada por las dos vueltas de encaje del cuello, unidas por un broche. Hay una búsqueda del plano inclinado respecto al espectador para conseguir efectos de profundidad. La modelo muestra un rostro alargado impregnado por una atenta y nostálgica mirada. Un romántico peinado le cubre las orejas, mostrando el cabello recogido en un moño, aderezado con una cinta roja y negra. Las manos permanecen sobre el regazo, asiendo la diestra el codo izquierdo. El autor ha buscado la armonía entre los pendientes y los botones —gemelos que unen los puños del vestido— jugando con las tonalidades rojizas, doradas y blanquecinas. En líneas generales, el colorido de la obra se basa en el contraste cromático negro-rojo.

La silla donde reposa Pilar, se nos esconde, al estar cubierta por un paño rojo. En el lado derecho, la obra se abre a una especie de jardín, mediante un gran ventanal con tracería a través del cual se percibe un arbusto de blancas florecillas, advirtiéndose en el alfeizar la paleta de la pintora con cuatro pinceles, colocada en escorzo de abajo hacia arriba para realzarla. Un blanco bote de porcelana —con adornos en la tapa superior— vinculado al quehacer pictórico, completa la discreta composición. El cortinaje verde oscuro que recorre la parte superior del lienzo se recoge escénicamente en el lado izquierdo, contribuyendo a fragmentar la estancia en dos espacios; un primer plano, ocupado por la artista, y la zona del fondo del lienzo, definida por la decorativa ventana y el utillaje pictórico.

DOLORES Y LUISA DE LEÓN Y JOVEN DE SALAS

Otra muestra de mujeres pintoras en la ciudad de Las Palmas, la constituyen las hermanas León y Joven de Salas, sobrinas del artista Manuel Ponce de León, quien en 1853 las representó en un romántico retrato doble de 120 × 99 cm. En esos momentos, las hijas de su hermano mayor —Francisco María— contaban 22 y 13 años, respectivamente. Ambas tuvieron a su tío como maestro de dibujo y pintura. Aparecen de pie, recortadas sobre un jardín, en un momento de atardecer. Dolores viste un traje con corpiño ajustado y amplia falda de tonos azulados con encajes en la parte superior y en las amplias mangas, luciendo un ramillete de flores a la altura del pecho. Su aspecto es decidido y algo adusto, mostrando el negro y largo cabello recogido con un curioso tocado de color rojo. La mano izquierda sujeta un tulipán y la derecha un pañuelo.

En contraste, la expresión de Luisa revela con su mirada cierta timidez, hecho que se corrobora al coger uno de los brazos de su hermana, buscando seguridad. El parecido de esta última con su padre, también pintado por el artista, es muy notable. Se presenta vestida con un traje



María Dolores y Luisa de León y Joven de Salas. Manuel Ponce de León. 1853. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).

de rosadas tonalidades, encima de una blanca blusa ornamentada con un lazo anudado al cuello. El peinado y aderezo del cabello es similar al de Dolores. En el espacio ajardinado del fondo de la composición se vislumbran grandes árboles y una balaustrada con el correspondiente florón, rematado por un pavo real. El paisaje se encuentra envuelto en una aureola de misterio, bañado por la luz dorada y la espesura de la arboleda captada en semipenumbra. En toda la obra predominan los colores delicados, contrastando armónicamente los lumínicos tonos azules y rosáceos, del primer término, con los oscuros dorados y azulados del fondo del lienzo.

Este cuadro fue expuesto en el Gabinete Literario en 1853 y posteriormente en 1945.

Dolores (1831-1899) se dedicó fundamentalmente a la representación de naturalezas muertas, exhibiendo varios bodegones en las exposiciones de 1847, 1849 y 1862. Respecto a los dos expuestos en 1849, la memoria que se editó de la muestra, reseñaba que *han agradado a todos por la exactitud del dibujo y verdad del colorido*.

En el certamen de 1862 presentó cuatro naturalezas muertas, obteniendo por una de ellas el galardón de una *Memoria* del certamen. Hemos podido localizar en manos particulares, uno de los bodegones que realizara (46 × 66 cm.), firmado en 1847 y dedicado a sus padres, que viene a suponer, prácticamente, una copia de dos obras similares realizadas por el maestro. A la exposición de 1853 concurrió con *un paisaje campestre de mucho mérito y de buen colorido*.

Su hermana menor, Luisa (1840-1912) fue discípula de Manuel Ponce de León en el *Colegio de Señoritas* de Vegueta. Participó en los certámenes de 1853 y 1862. Al primero de los reseñados, presentó la copia de un estudio de cabeza de *Julian*. En la Exposición Provincial de 1862 presentó un dibujo a lápiz que representaba *una figura*, por el que se le concedió una mención honorífica. Sus descendientes conservan tres pequeñas obras, de 25,5 × 19 cm. de las cuales dos son acuarelas que muestran un barco y un castillo, respectivamente, mientras que la tercera está realizada al pastel, representando un idílico paisaje[19].

LA SAGA FAMILIAR SPÍNOLA

Lanzarote tiene en la familia Spínola, de Teguise, la saga de artistas más relevante del XIX, cuya proyección va bastante más allá de esa centuria, prolongándose con algunos de sus miembros durante el siglo XX. Cultivaron distintas manifestaciones artísticas, detentando el papel protagonista varias mujeres de ese entorno familiar. Nos referimos, de un lado, a las hermanas Francisca y María Rosa Spínola Bethencourt, y de otro a sus sobrinas, las también hermanas Catalina y Dolores Vega Spínola.

Junto a ellas cabe citar a los hermanos de las artífices citadas: Francisco (1821-1885, imaginero), Domingo (escultor y pintor), así como a Manuel y Melquíades Spínola Bethencourt (músicos), sin olvidarnos de

[19] M. de R. Hernández Socorro (1993): "La mujer y las Bellas Artes en Las Palmas de Gran Canaria, durante los años centrales del siglo XIX: Pilar de Lugo Eduardo, una pintora romántica malograda". *En Actas del IX Coloquio de Historia Canario-Americana,* T. II, Las Palmas, pp. 1415-1442; *Ídem* (2004): *Un artista para una ciudad y una época. Manuel Ponce de León.* Fundación Mapfre-Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, II, T., pp. 279-281; *Ídem* (2009): "Pilar de Lugo Eduardo. Una pintora romántica malograda (1820-1851)". En *Mujer y Cultura entre la Ilustración y el siglo XX*, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 14-26.

mencionar al hijo de este último, el organista Juan Gualberto Spínola Bethencourt y al dramaturgo Manuel Spínola Aldana (1851-1906).

Hay que tener en cuenta que varios integrantes de este entorno familiar se sintieron interesados por diversas facetas artísticas. A título de ejemplo, Rosa Mª Spínola (1816-1895), fue pintora y escultora. Así se le reconoce la autoría del lienzo del *Corazón de Jesús* colocado en 1863 en la iglesia de Guadalupe, en el retablo homónimo, a tenor del trabajo realizado sobre este templo por Francisco Hernández Delgado y María de los Dolores Rodríguez Armas, en 1994.

Por su parte, los hermanos Manuel y Melquíades Spínola, entre 1827 y 1829, realizaron las funciones de músicos de la parroquia de Guadalupe, ayudados por Juan Gualberto Spínola Bethencourt, ante los problemas de salud que aquejaban al que ejercía de músico titular en dicho templo, José Monfort. Ya en la década de los 40, serían los artífices del escenario y de las decoraciones pintadas del Teatro de la Villa de Teguise, según se desprende del artículo aparecido en *La Aurora* el 13 de octubre de 1847.

Catalina de Vega Spínola, sobrina de Francisca y María Rosa Spínola, al ser hija de su hermana Juliana, realizó un buen papel en la Exposición Provincial de 1862, que tuvo como sede las Casas Consistoriales de Las Palmas de Gran Canaria. Acudió con cuatro dibujos a lápiz. Por la denominada *Un colegial* obtuvo como premio el regalo de la publicación que recogió todos los pormenores del certamen bajo el título de *Memoria de la Exposición*. Otras obras suyas que pudo contemplar el público asistente a esta significativa muestra fueron los dibujos historicistas registrados como *Un mameluco* y *Sir Edmond*, además del que reproducía a *Nuestra Señora de la Rosa*.

Francisca Spínola Bethencourt (1806-1895) es sin duda la artista más destacada de la familia que nos ocupa. Nació en Teguise el 3 de octubre de 1806, bautizándose en la matriz de Guadalupe el día 6 del mismo mes, a cargo de Fray Bernardino de Acosta, superior del convento de Santo Domingo, previa la pertinente licencia del párroco. Se le impusieron los nombres de Francisca, Regina, Antonia, María del Rosario, siendo apadrinada por el que fuera primer párroco de San Ginés de Arrecife, Francisco de Acosta Espinosa. Era hija de Manuel Spínola Cruz y de Ángela Bethencourt Viñoli. Fueron sus abuelos paternos Vicente Spínola y Catalina Cruz, y los maternos Agustín de Bethencourt y María Rosa Viñoli.

Se cuenta que, en compañía de su hermana, viajó a Génova, trayéndose incluso cuadros italianos. La experiencia vivida en Italia debió de aportar a estas artistas un importante bagaje de conocimientos, aparte de potenciar el interés que ambas demostraban hacia las Bellas Artes. Francisca se casó con el abogado mallorquín Rafael Cortés, pasando a vivir a Barcelona, donde realizaría exposiciones pictóricas.

El entusiasmo demostrado por la pintura motivó que cultivase diferentes técnicas (óleo, acuarela, dibujo, temple, miniatura...), y distintos géneros, especialmente, el religioso y retratístico, teniendo menos incidencia en su producción la temática paisajística. Aún así, va a ser preci-



Catalina Vega Spínola. Foto cedida por el Archivo Histórico. Ayuntamiento de Teguise. Lanzarote.



Sir Edmond. Catalina Vega Spínola. *C.* 1862. Foto cedida por el Archivo Histórico. Ayuntamiento de Teguise (Lanzarote).



Francisca Spínola Bethencourt. Foto cedida por el Archivo Histórico. Ayuntamiento de Teguise (Lanzarote).



Retrato de Juliana Spínola Bethencourt. 1869. Lanzarote (Colección particular).

samente *Un paisaje*, realizado a la acuarela el que le proporcionará, en la ya reiterada Exposición Provincial de 1862, una mención honorífica por parte del jurado calificador, en franca competencia con artistas masculinos. Idéntico galardón le concedieron por una miniatura dedicada a *Una virgen*. En total presentaría cinco obras, dos acuarelas (el citado paisaje y una composición religiosa) y tres miniaturas, de las cuales dos eran de temática sacra, reproduciendo la tercera *Una cabeza*.

El retrato decimonónico en la isla que nos ocupa está unido al nombre de esta mujer cuya dilatada trayectoria vital, y en consecuencia artística, abarca gran parte de la centuria. Con ternura y naturalidad pintará a sus propios padres, captando a *Manuel Spínola Cruz* en dos momentos de su vida, de joven y en edad madura. Se inclina por la figuración de medio cuerpo —que implica un contacto más directo con el retratado— centrando la atención en el rostro, en las dos ocasiones, de modo especial en captar la vivacidad de sus ojos. En el retrato de medio cuerpo que Francisca pintó a su hermana *Juliana* —que fuera alcaldesa de Teguise— aparte de definir la penetrante mirada, le interesó reflejar los adornos que la recubren (collares, pendientes, brazaletes...), e incluso las flores que adornan su cabello, probablemente a fin de contribuir a su embellecimiento ya que, a tenor de este cuadro, no debía ser demasiado agraciada. De la misma manera, capta con gran meticulosidad los pliegues, volantes y encajes de su exuberante vestido, remitiéndonos, tímidamente, a una estética de carácter colonial. Una sensación de envaramiento parece transmitir el retrato realizado al teniente coronel de Milicias, su cuñado *Rafael Pedro Vega y Suárez Carreño* (1796-1871), motivado quizás por su condición de militar. Se trata del padre de la pintora Catalina Vega Spínola.

De las figuraciones realizadas por esta autora, se tiene constancia de que reprodujo la imagen de Isabel II, a partir de un original que se encontraba estropeado. Entre sus obras pictóricas, entresacamos el retrato triple de sus sobrinas, *Dolores, Ángeles y Catalina*, hijas de su hermana Juliana. Realizado con cierta plasticidad e ingenuidad, rezuma un cálido aire indiano, habiendo puesto la autora especial énfasis en el diseño de los encajes que adornan los escotes de los vestidos, así como en la elaboración de collares y pendientes con que reviste a las jóvenes damas. *Dolores* —abuela de Esperanza Spínola— se interesó por la creación artística, si tenemos en cuenta que en la muestra retrospectiva acometida en la Villa de Teguise, en 1946, expuso una estampa calada de *María Magdalena*. La menor de las tres representadas es Catalina, de quién podemos resaltar su destreza como dibujante, como ya quedó demostrado al comentar su paso por el certamen de 1862. Dos de sus dibujos, conservados en manos particulares, nos transmiten el interés que tenía por la plasmación de figuras, tratando con delicadeza y meticulosidad, en posición de tres cuartos, los rostros de una bella jovencita y de un historicista niño que puede identificarse con el retrato de *Sir Edmond* presentado a la Exposición Provincial de 1862.

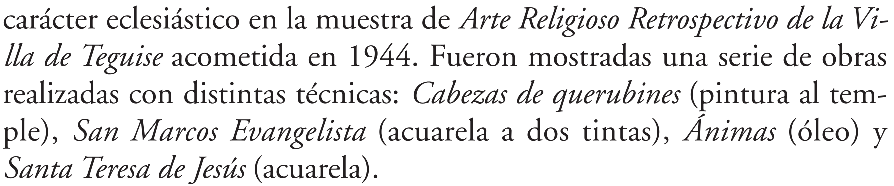
Francisca Spínola Bethencourt cultivó en varias ocasiones el género sacro, como atestigua la significativa selección que se hizo de su obra de



Retrato de Dolores, Ángeles y Catalina. Francisca Spínola. *C.* década de los cuarenta del siglo XIX. Lanzarote (Colección particular).



Sagrado Corazón de Jesús. Francisca Spínola. Ermita del Tegoyo. (Lanzarote). *C.* 1863. Foto cedida por el Archivo Histórico. Ayuntamiento de Teguise (Lanzarote).



carácter eclesiástico en la muestra de *Arte Religioso Retrospectivo de la Villa de Teguise* acometida en 1944. Fueron mostradas una serie de obras realizadas con distintas técnicas: *Cabezas de querubines* (pintura al temple), *San Marcos Evangelista* (acuarela a dos tintas), *Ánimas* (óleo) y *Santa Teresa de Jesús* (acuarela).

Respecto a las denominadas *Cabezas de querubines*, se trataba de un fragmento de la pintura que decoraba el presbiterio de la extinguida ermita de la Luz en Las Palmas de Gran Canaria. No obstante, este mismo tema lo realizó para el hospital de San Martín de la capital grancanaria, al habérselo prometido la autora al obispo Pozuelos. Sobre estas angelicales cabezas, a la altura de 1924, Lorenzo Betancort escribía en la «Revista de Historia» *que aún se muestran en aquella capilla en ciertos días de solemnidad...* ¿Se trata de dos pinturas con idéntica temática o de una sola? Hay que tener presente, que pintó también grupos de cabezas de angelillos entre nubes, recortadas sobre un cielo azul, en el presbiterio de la iglesia de San Marcial de Femés.

Por lo que concierne a la acuarela dedicada a *Santa Teresa*, fue expuesta tanto en la muestra retrospectiva de 1944 como en la de 1946 —organizada en calidad de homenaje a Luis Ramírez y González— que se inauguró en Teguise el 16 de julio. La obra dedicada a la Santa de Ávila mereció la atención del número 11 del *Semanario Pronósticos* de Arrecife, al reproducirla el 12 de marzo del citado año. La santa carmelita es captada sedente con la cabeza ladeada hacia un lado, en actitud de reposo o de meditación.

En el mismo año 1946 se exhibió el dibujo a lápiz de una *Cabeza de anacoreta* y dos de sus acuarelas, representando a la *Virgen Dolorosa* y a *Moisés.* Esta última, elaborada a dos tintas, reflejaba al Profeta con las tablas de la ley que trajo del monte Sinaí, siendo reproducida en la pri-



Moisés. Francisca Spínola Bethencourt.
Foto cedida por el Archivo Histórico.
Ayuntamiento de Teguise (Lanzarote).

mera página del número 14 de *Pronósticos*, correspondiente al 2 de abril. Tanto de esta obra como de *Santa Teresa* se realizaron grabados para proceder a su publicación realizados por E. Gómez.

Moisés, figura clave del Antiguo Testamento, que prefigura tanto a Cristo como a San Pedro, ha sido objeto de una serie de composiciones realizadas por pintores canarios como el *Hallazgo de su cuerpo en el Nilo* de la mano de Luis de la Cruz y Ríos; *Moisés cuidando los rebaños de su suegro Jetro* o *Moisés adorando la zarza*, composiciones estas últimas de Francisco de Rojas y Paz, correspondientes a la segunda mitad del siglo XVIII, que adornaban la capilla mayor de la antigua iglesia de Nuestra Señora de los Remedios (Catedral) de La Laguna, desaparecidas a principios del XX a causa de la destrucción de dicho recinto sacro. Iconográficamente a este profeta se le representa con las tablas de la ley, traídas del Sinaí y los dos cuernos sobre la frente:

> En el texto bíblico del Éxodo, capítulo 34, versículo.35, se reseña que *cuando Moisés descendió de la montaña del Sinaí no sospechaba que la piel de su frente se había vuelto radiante mientras hablaba con Dios. Los hijos de Israel observaban a Moisés y veían irradiar la piel de su rostro.*

Debido a la interpretación proporcionada por la *Vulgata* de San Jerónimo, respecto a este hecho, comparando los rayos luminosos con cuernos de oro, a Moisés, hasta el siglo XVI se le va a representar iconográficamente con las tablas de la Ley y los dos cuernos sobre la frente. Incluso el propio Miguel Ángel lo esculpe en esa centuria con dichos atributos. La versión de Francisca Spínola —realizada a la acuarela— se muestra fiel a la cita bíblica, de tal modo que de la cabeza de Moisés salen haces de luz. Le capta con gran fuerza expresiva, levantando el brazo derecho y sosteniendo las tablas con la mano izquierda, apoyándolas en la correspondiente pierna.

La figura del *Corazón de Jesús* le interesó de modo especial, tratándola en distintas ocasiones, como es el caso del figurado de cuerpo entero y larga cabellera, acompañado por angelicales cabezas aladas. Presenta al espectador su inflamado Corazón, tanto a través de la postura de su cabeza como de la propia mirada y ademanes de sus manos. Esta misma temática es, precisamente, la que representa el lienzo que ocupa el retablo clasicista del Oratorio consagrado al *Sacratísimo Corazón de Jesús* el viernes 24 de julio de 1863, emplazado en la localidad de Tegoyo (Tías, Lanzarote), fundado por Mariano Stinga. En la portada del Libro fundacional de la Ermita aparece el retrato de Francisca Spínola Cortés en calidad de autora del referido cuadro. La tela muestra a la persona divina, de pie y con sentido declamatorio, sobre algodonosas nubes y envuelta en una atmósfera áurea en donde figuran cabezas aladas. En primer término se recoge la presencia de tres ángeles arrodillados, portando uno de ellos el cáliz con la Sagrada Forma.

Es interesante recordar el paso de Francisca Spínola por la magna *Exposición Provincial* de 1862 en el Ayuntamiento de Las Palmas, en unión de tres artistas lanzaroteñas Mª de la Concepción Martinón y




Esperanza Spínola con sus padres y hermanos. Lanzarote (propiedad particular).



Corazón de Jesús. Atribuido a Esperanza Spínola. Iglesia de San Ginés. Lanzarote.

Catalina de la Vega. Acudió con tres composiciones de asunto sacro: *Las llagas de San Francisco* (acuarela), así como dos miniaturas que reproducían *El Corazón de Jesús* y *Una Virgen*, obteniendo por esta última obra un galardón, como ya se ha hecho constar.

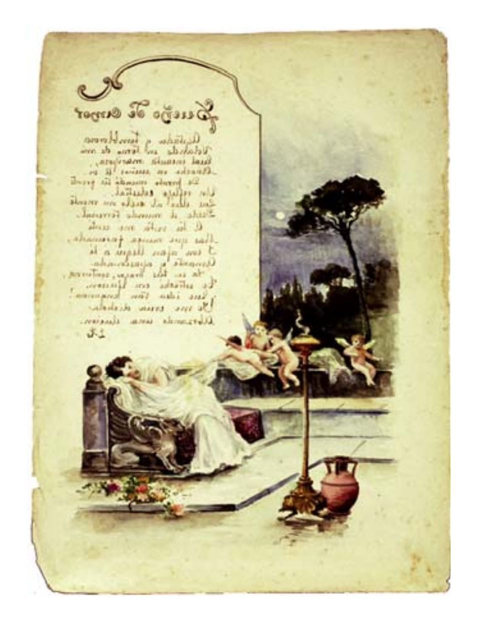
Doña Francisca gustaba, por otra parte, de cultivar el arte de carácter efímero. De ahí la serie de pinturas realizadas al óleo sobre madera —a modo de recortadas siluetas— vinculadas a distintas figuras sagradas, con vistas a ser colocadas en los templos en las determinadas festividades litúrgicas (Corpus, Navidad, Semana Santa…). Estamos ante representaciones pictóricas populares, sin ningún tipo de pretensión, elaboradas con sentido didáctico, por lo que gozaron de una gran acogida popular. Es quizás por esta última razón por la que determinadas piezas han llegado a nuestros días conservadas en los recintos del antiguo convento de San Francisco y en el Museo de la Encarnación de Haría, aunque otras debieron desaparecer en el incendio de la iglesia de Guadalupe de 1909. Tradicionalmente se ha supuesto que determinadas tablas custodiadas en Haría representan copias realizadas por Esperanza Spínola y Catalina Vega Spínola, siguiendo los modelos originales de Francisca Spínola. Podemos citar, a modo de ejemplo, la pieza que muestra *La Flagelación de Cristo.*

La longevidad de esta artista lanzaroteña hizo posible que alcanzara los 89 años, falleciendo en Haría a las dos de la mañana del 25 de junio. Se da la circunstancia de la coincidencia horaria de su óbito con la de su hermana Mª Rosa, ocurrida, incluso, tan sólo dos días después de producirse la muerte de esta última.

A caballo entre el Ochocientos y el siglo XX destaca la sobrina-nieta de Francisca, Esperanza Spínola Ramírez (1891-1964), hija del cubano Francisco Spínola Gómez y de Juliana Ramírez Vega. Interesada por to-



Celos. Poesía ilustrada. Lía Tavío. 1894. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).



Sueño de amor. Poesía ilustrada. Lía Tavío. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).

das las manifestaciones culturales, especialmente las derivadas del mundo del teatro y del arte de la pintura, llegó a formar un grupo teatral en su localidad natal que, a raíz de su muerte, llevará su nombre. Por otra parte, el Ayuntamiento de Teguise instauraría un relevante premio de poesía dedicado a esta artista.

De su faceta pictórica pueden citarse las composiciones de carácter religioso, para distintas festividades sacras, como es el caso de las tablas dedicadas a los *Ángeles* en adoración. Otra de sus composiciones religiosas es un *Corazón de Jesús*, de medio cuerpo, en propiedad particular. Puede ponerse en relación con la serie de pinturas y esculturas que bajo esta iconografía proliferarán en iglesias y determinados centros públicos y privados, a partir de la consagración de España al Sagrado Corazón de Jesús en 1911, siendo objeto de actos denominados de «consagración», «desagravio» y «reparación», por las ofensas inferidas. Su simbólica representación alude al amor de Cristo a la humanidad, teniendo su origen en el aspecto mostrado por la figura divina a la religiosa de la orden de la Visitación, Margarita María Alacoque, cuando se le aparecía en el siglo XVII.

Esperanza Spínola se sintió bastante atraída por el dibujo. Conocemos cuatro de ellos, de propiedad particular. Es el caso del *retrato* oval realizado a *su padre*, a lápiz, y de tres cuidados y candorosos carboncillos que reflejan a dos *Maternidades*, de medio cuerpo *con sus hijos*, así como el de una *Niña*, de pie y con las manos juntas, quien quizás, teniendo en cuenta su indumentaria, se encuentre rezando una oración antes de dormir[20].

La polifacética artista grancanaria Lía Tavío vive también entre dos siglos. En torno a 1894-ilustró, a la acuarela, con elegante y refinado trazo, una serie de sugerentes y románticas poesías ilustradas con títulos tales como *Soledades*, *Tempestad*, *Celos* y *Sueño de amor*[21].

EN TORNO AL FEMINISMO…

No nos sustraemos de transcribir un despectivo artículo antifeminista, aparecido en el *Diario de Las Palmas*, en los albores del siglo XX, que puede contribuir a que valoremos el mérito que tuvieron estas mujeres artistas a lo largo del XIX en la sociedad canaria, titulado despectivamente *El Feminismo… Feo.* Su autor lo firma únicamente con las iniciales «F.G.D.». Se trata del escritor y periodista Francisco González Díaz, un hombre, curiosamente culto, involucrado en analizar los progresos y cambios en la transición entre los dos siglos:

> Decididamente, cunde el feminismo. Bajan los pantalones, y suben las faldas: el impulso que hace bajar a los unos, hace subir a las otras. No hay que darle vueltas. Si las mujeres se van a la cátedra, al foro, al Parlamento, al ejército, al consultorio, habrán de irse los hombres al cuarto de costura, al estrado, a la cocina, al fregadero. Si ellas se encargan de defender los pleitos, nosotros nos hemos de encargar del cuidado de los chicos; si ellas votan, nosotros nos quedamos sin voto y sin voz; si ellas curan, nosotros nos enfermamos; si ellas se emancipan de la ley

[20] Documentación varia (documental y fotográfica) custodiada en el Archivo Histórico del Ayuntamiento de Teguise. Desde aquí, queremos manifestar nuestro especial agradecimiento a D.ª María Dolores Rodríguez Armas por su amable colaboración.

[21] L. Ripper Soto (2005): *Vida y Obra de Lía Tavío. Una artista entre dos siglos.* Ediciones Anroart, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 217-235.

doméstica y de la tiranía conyugal nosotros nos apretamos el doble yugo; si ellas se echan a la calle, nosotros nos quedamos en casa. Creedlo, hermanos míos; la subida de las enaguas tiene que corresponderse con la caída de los calzones.

Ya lo he dicho en reciente ocasión. Esto de las desenfrenadas aspiraciones feministas que ahora privan me parece la más disparatada locura. No se puede destruir la incompatibilidad «fundamental» de los sexos, y en caso de que pudiera destruirse, por sí misma se restablecería. No habría sino una inversión de términos. La Naturaleza ha hecho sabiamente el reparto de papeles. Cabe invertirlos, pero sólo en el teatro, en las funciones del día de los inocentes: en la sociedad no. El orden natural base de todos los restantes órdenes es inconmovible. Sin embargo, la eterna utopía se ha robustecido tanto en los últimos tiempos, que después de hacernos reír a los hombres, ha llegado a hacernos temblar por la integridad de nuestras «funciones» y por la conservación de nuestros privilegios.

Donde menos se piensa salta una médica, una abogada, una ingeniera, una oradora aspirante a los honores de la Tribuna Parlamentaria y a la dignidad de «madre de la patria»; eso sí, todas muy feas, pero todas también muy decididas, con la resolución que presta la fealdad, cuando la fealdad en el sumo grado, aconseja el heroico abandono de los atributos del sexo.

Este bulle es cosa de las feas, pero ahí está el peligro, ¡porque las feas son tantas!

El diablo les ha inspirado una idea diabólica, cual suya, naturalmente. Y en vez de vestir a los santos, las que antes por no servir para mejores menesteres se dedicaban a esta tarea piadosa e inofensiva, hoy trabajan por quitarnos los pantalones. Faltándoles la cualidad que principalmente las debía distinguir del hombre, en la fealdad fundan su pretendido derecho. «That is the question». Yo he conocido una doctora en medicina que metía miedo. Curaba todos los males aplicando el procedimiento que suele emplearse para vencer el hipo pertinaz. Al verla, muchos se curaban de susto.

A ninguna muchacha bonita se le ocurrirá nunca vestirse de toga, ni perorar en los congresos, ni andar zancajeando, médiqueando, por esas calles. ¿Sabéis por qué? Porque perdería el tiempo para que le digan chicoleos; porque al hablar en la tribuna se descompone, se enroquece, se torna fea, porque la toga, ese ropón negro, que parece una hopa de lujo, la va mal; porque el tocador, su santuario de diosa, la reclamaría mientras estuviese metiendo su linda mano debajo de sábanas no siempre limpias, tomando el pulso o recetando vomitivos. Eso es asunto de las feas, sobre todo de aquella que en la clasificación donosísima de Pedro Antonio de Alarcón, se llama, ¡pobrecita mía!, «fea natural», sin gracia, de la clase media.

Son las feas que avanzan como un ejército de «cocos»; las feas que quieren masculinizarse; para quienes la feísima Luisa Michel ha predicado el amor libre, pero a las que no sirve de nada la «libertad del amor». Son las feas, pero las feas, son tantas! He ahí lo peligroso del feminismo.

Las Palmas F.G.D. [22]

Lo que resulta paradójico es que nada menos que treinta años después de haber escrito este desafortunado artículo, lo reproduzca *El Diario de Las Palmas*, nuevamente en primera página, en diciembre de 1928. En este momento se publica con los nombres y apellidos de su autor y no con siglas como ocurrió en 1898. Por otra parte, se cambian las mayúsculas, por minúsculas, a la hora de rotular el texto periodístico. De esta circunstancia puede colegirse que la situación de las féminas en Canarias, en la década de los veinte del pasado siglo, no había cambiado respecto a los años finales del siglo XIX. Se introduce, tan sólo, un

[22] F.G.D. (1898): *El Feminismo….Feo*. En *Diario de Las Palmas*, primera página: lunes, 24-I-1898.

pequeño añadido después de la frase: *¡porque las feas son tantas!*. En esta ocasión, se escribe, enfatizando aún más, si cabe, el discurso machista:

> Se trata de todo un ejército que sube al asalto utilizando como legítimas armas, no **los** atractivos femeninos a cuya conquistadora influencia nada resiste, sino lo contrario, las imperfecciones del rostro y las deformidades del cuerpo. Estas valientes **emancipadas** nos dan miedo, y las dejamos pasar **con tal que no vuelvan**[23]**.**

Por otro lado, se omite el párrafo final del primer artículo de 1898, concluyendo con la frase de Pedro Antonio de Alarcón.

[23] F. González Díaz (1928): *El feminismo…feo*. En *Diario de Las Palmas*, primera página: martes, 4 -XII-1928.





EL RETRATO DE LOS HOMBRES DE NEGOCIOS EN EL SIGLO XIX: EL MATRIMONIO JUAN RODRÍGUEZ GONZÁLEZ Y JUANA QUEGLES GONZÁLEZ

Santiago de Luxán Meléndez

Juan Rodríguez González (1825-1893) pertenece por méritos propios a la burguesía canaria del siglo XIX, que protagoniza los cambios que se inician tras el decreto de Puertos Francos de julio de 1852, que es cuando nuestro retratado regresa al Archipiélago, después de hacer las Américas. En esta primera etapa, tras su reencuentro con su tierra natal, Rodríguez González se convertirá en un comerciante (importador-exportador), intensamente ligado a los «ríos de oro» que según el historiador Millares Torres, moverá la cochinilla. Su presencia será, sin embargo, también notable en las décadas de los setenta y ochenta, cuando Canarias trate de encontrar, de nuevo, un camino propio en el marco de la primera globalización, bajo la mirada atenta de los intereses británicos. La crisis económica internacional y española, la gran depresión de los años setenta del siglo XIX, tuvo una incidencia muy importante en el ámbito insular. En efecto, la caída de la cochinilla, tinte natural que se exportaba fundamentalmente al mercado de Londres, había golpeado con fuerza al Archipiélago, abriendo la espita de la emigración al Nuevo Continente. La economía canaria apostó entonces por una solución que rebajará su grado de dependencia exterior, intentando crear nuevas industrias —tabaco, pesca y azúcar—, junto a una nueva opción exportadora

(plátanos, tomates, cebollas), sin olvidarnos del desenvolvimiento de las infraestructuras y actividades portuarias. En ese contexto hay que situar la figura del «indiano» Juan Rodríguez González, que representa además, de modo ejemplar, el nacimiento de las actividades «prestamistas» en las islas, muy insuficientes con relación al conjunto de la economía nacional. Como muchos habitantes de Fuerteventura se trasladará a la isla de Gran Canaria, donde trabajará en el negocio de Rafael Quegles Martorel, marino mercante con casa abierta en Las Palmas desde 1809. Con este comerciante —casado con su tía María del Pino Rodríguez González— que figuraba entre los principales contribuyentes de la ciudad en 1839, llegará a emparentar, pues acabará contrayendo matrimonio con su hija Juana Quegles González (1840-1890), quince años más joven que él. Todavía soltero embarcó hacia América, en 1845, durante uno de los períodos de máxima emigración de los canarios antes del Decreto de Puertos Francos. En Puerto Rico centrará sus negocios en torno al azúcar y al café y, en menor medida, en el tabaco de Virginia y en la madera, etc. en Estados Unidos y Canadá. De esta etapa de Puerto Rico se conserva su primer retrato. Una miniatura en madera (1853), seguramente enviada a su prima para formalizar el matrimonio por poderes, en la que puede observarse a un joven Juan Rodríguez González, cuando apenas contaba 28 años. A su regreso a Las Palmas (1856), como ya hemos señalado, se convirtió en agricultor, exportador de cochinilla y prestamista, ejerciendo a la vez de agente consular de los Estados Unidos (1860-1885). A mediados de los años ochenta, consciente de que la crisis de la cochinilla era irreversible, inició la retirada de la inversión en bienes raíces, con un cierto abatimiento y pérdida de fe en sus congéneres. No obstante, en los últimos años de su vida, participaría en la gestión del Banco de España en Las Palmas, institución de la que fue consejero y, siguiendo la estela de Alfonso Gourié en Arucas, fundaría, en 1891, la Fábrica de aguardiente y azúcar de *San Juan* de Telde. Este negocio, que no tuvo el éxito esperado, llevó una vida azarosa durante el siglo XX, hasta su cierre definitivo en 1998.

Del matrimonio Rodríguez Quegles nos han llegado, al menos, tres parejas de retratos. Destacamos, en primer lugar, los conservados en la finca de San Rafael (Ayuntamiento de Telde). En segundo lugar, los lienzos salidos del pincel del reputado pintor catalán, Eliseu Meifrén i Roig, —que estuvo en Las Palmas desde1899 a 1903— y que debieron realizarse por encargo de la familia, que quería perpetuar la imagen del padre, tras su fallecimiento. Es interesante señalar que Meifrén apenas cultivó el retrato, por lo que los dedicados al matrimonio Rodríguez pueden ser considerados una rareza dentro de su producción pictórica. Queremos destacar, de modo especial, los dos retratos del banquero y de su esposa, ejecutados por el pintor sevillano, afincado en Jerez, Luis Sevil López (1817-1893), hoy día en manos de los herederos del comerciante majorero (ver imágenes). Estamos ante dos cuadros tardo románticos que vienen a significar la presencia en las Islas de una magnifica representación de la retratística jerezana del XIX. Los retratos fueron realizados en 1890, por encargo del sobrino del pintor Luis Morales Sevil —casado con Pino Rodríguez Quegles— quién llegó a trabajar junto a su suegro en la Fábrica de *San Juan* de Telde. Sevil López no se desplazó a las Islas y tuvo que efectuar su labor sobre dos fotografias. Este procedimiento hace resaltar más, si cabe, el parecido exacto que el pintor consiguió en sus lienzos. Se trata de dos modernas representaciones de medio cuerpo, sobrias y elegantes, de factura nada rígida que conectan con los realizados por Sevil a los cosecheros de Jerez de la Frontera. Recordemos los de *Manuel María González* (1812-1887), fundador de la empresa González Byas; el de *José A. De la Peña, El "Tío Pepe"*; o el de *Patricio Garvey.* Juan Rodríguez, caracterizado por el canoso cabello y abundantes y largas patillas, apoya ligeramente el brazo derecho sobre una mesa, donde se encuentran, de modo aparentemente desordenado, unos cuantos libros apilados. Su mujer, Juana Quegles González, nos brinda una amable mirada, realzándose su condición femenina a través del búcaro de flores y del abanico, lánguidamente sujeto con su mano derecha. Contrasta fuertemente la imagen que se nos ofrece de la esposa del empresario, cercana y suave de formas, con la rústica gallardía juvenil del retrato anónimo de Telde. Juan Rodríguez, sin embargo, levemente envejecido respecto a la pintura teldense, mantiene el ademán distante, reforzado por un gesto de ausencia que nos sugiere un cierto cansancio del mundo de los negocios, que ha conformado su vida. Con relación a otros retratos de este pintor, generalmente sedentes, los del matrimonio canario presentan la particularidad de estar de pie. Pero, como los referidos a la sociedad jerezana, en estos lienzos de Las Palmas se busca dar realce al aspecto psicológico de los retratados. Los detalles —trajes, adornos, joyas, libros, abanicos, etc.— nos ayudan a valorar el status económico de los personajes. En el caso de Juana Quegles, el cuidado jarrón de vistosas flores nos permite tener presente que, además del retrato, el artista cultivó la temática del bodegón y de los floreros.

ASUNTOS CAPTADOS Y LENGUAJES EMPLEADOS

La producción artística se orientará hacia los géneros más solicitados por los grandes propietarios y la alta burguesía, teniendo como finalidad servir de ornato en sus viviendas. Los pintores también tendrán clientela en las instituciones públicas y en un determinado sector del estamento eclesiástico. En consecuencia con lo expuesto, los temas demandados serán: *retratos, paisajes, asuntos costumbristas, copias de grandes maestros* y, en menor medida, *iconografía religiosa.* Una parte pequeña pero muy significativa desde el punto de vista de la conformación de una identidad regional, es ocupada por derecho propio por la *pintura de historia.* Escaso desarrollo tendrán, sin embargo, las *naturalezas muertas* y, aún menos incidencia, los temas de carácter *mitológico* y *alegórico.*

RETRATOS DEL AYER. APARIENCIAS DEL PRESENTE

Entre la apariencia social y la anacrónica realidad

Hubo un tiempo en que las sombras de estos personajes se deslizaron sobre los muros que ahora nos abrigan, Al intentar fijarlas sobre estos lienzos a los que quisieron convertir en espejos, ellos nos legaron más que el inmóvil testimonio de sus horas: nos desvelaron los fantasmas que poblaban sus sueños[24].

El investigador Alfonso Alfaro finaliza con estas poéticas palabras un interesante estudio sobre el retrato novohispano, bajo el sugestivo título *Espejos de sombras quietas.*

En el amplio marco europeo, como en el más restrictivo escenario español, o en el más concreto espacio canario, junto al paisaje, los asuntos de carácter costumbrista, o la temática histórica, el retrato fue uno de los géneros más cultivados, al gozar de una notable demanda por parte de una heterogénea elíte social que deseaba aprehender y congelar sus imágenes en un determinado momento, en un vano intento de proyectar su existencia hacia la posteridad. El hecho de solicitar un retrato, venía pues a suponer, atrapar el tiempo, fijando una amable y placentera apariencia social de ellos mismos que pudiera ser admirada por sus contemporáneos y generaciones venideras, bien por la belleza y juventud que atesoraban, como por la grandeza y solemnidad que emanaban, tanto por el honroso y noble porte como eran captados, como por los nimios y banales aderezos con los que se hacían representar.

Si estimamos que el verdadero retrato es el que atañe a la correcta y

[24] A. Alfaro (1994): "Espejos de sombras quietas". En *Revista de Artes de México*, nº 25, pp. 9-23.

veraz captación de los rostros de los distintos personajes, sería, en consecuencia, en el tratamiento de las caras donde los artistas harían gala de una mayor libertad creativa. Por el contrario, en lo concerniente a los atuendos, adornos y escenificadas ambientaciones que conforman y envuelven a los retratos, se dejarían influir por la tradición académica e, incluso, permitir ciertas ingerencias por parte de sus clientes en cuanto a los modos de figuración. En ningún caso, ello viene a suponer un detrimento para el retrato en cuestión, ya que lo importante era la caracterización de los rostros, física y anímicamente, poniendo especial énfasis en el tratamiento de las miradas. Dependiendo, eso sí, de los distintos momentos cronológicos la mirada dialogaría de diferente manera con el observador. En ocasiones, los vistosos alardes tecnicistas desplegados por determinados pintores, a la hora de plasmar los rostros e indumentarias de sus personajes, desde nuestra óptica actual restan credibilidad a los mismos, enfatizando en el lienzo o papel su artificialidad. Por el contrario, otros artistas del género nos han legado elocuentes representaciones que han mirado, miran desde el presente, y mirarán en un futuro, al que quiera poner su vista sobre ellos, de una manera real, a pesar de su condición de anacrónicas, aunque honrosas apariencias de una pretérita realidad.

Aunque no existió en el Ochocientos europeo un aprendizaje concreto referido al género retratístico como tal, los pintores que se dedicaron al cultivo del mismo, asimilaron como propio el legado historicista transmitido por la tradición artística, vinculado a los aspectos formales y tipológicos que afectaban a esta temática. De ahí, el tener en cuenta esa impronta y los prototipos aportados por la retratística italiana del Renacimiento, el Arte Flamenco del Barroco y la escuela Española del Siglo de Oro.

En el caso canario, las corrientes estéticas decimonónicas, serán asimiladas más tardíamente que en la península, de tal forma que el eclecticismo, asumido por un importante número de pintores, hará posible la interconexión temporal de los distintos léxicos artísticos. Los lenguajes clásico y romántico convivirán en un principio, advirtiéndose el sustrato del Romanticismo junto a las formas naturalistas, así como el reflejo de estas últimas en aquellos años finiseculares de paleta impresionista.

Entre los géneros que supusieron un mayor requerimiento social, por parte de la alta burguesía, grandes propietarios, e instituciones públicas y religiosas, sin duda, el retrato ocupa un lugar privilegiado dentro de la producción de los pintores canarios. Numerosas representaciones de amigos y familiares, así como de canarios ilustres, por su trascendencia política, religiosa, o cultural, en la historia de las islas, vieron la luz junto a los oficialistas retratos áulicos.

Aunque la mayoría de las obras del XIX, conservadas en Canarias, sabemos a quienes representan, existe un pequeño número de composiciones desgraciadamente en paradero desconocido, de las que solo tenemos escasas reseñas documentales. Muestran a personajes populares (campesinos, pescadores, ancianos, jóvenes...) cuya identidad nos es vetada, pudiéndoles situar a medio camino entre el género retratístico y el de carácter costumbrista. Entre los más destacados podemos citar los óleos que muestran a campesinos canarios y bretones del palmero Ma-



Campesino de Garafía. Dedicado a Benito Pérez Galdós. Manuel González Méndez. *C.* 1890. Casa Museo Pérez Galdós. (Las Palmas de Gran Canaria).

nuel González Méndez, custodiados en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y en otras colecciones institucionales o particulares. Al contemplar sus rostros comprendemos necesariamente que responden a determinados personajes reales.

Con relación a los retratos, ilocalizables, en la actualidad, podemos hacer referencia a determinadas obras realizadas por mujeres, como es el caso de *Joven con un canastillo de frutas* de Jacobina Bello, o *Una aldeana* de Concepción Martinón.

Sin ánimo de ser exhaustivos, un recorrido por la pintura canaria decimonónica nos suministraría una nómina de 34 pintores y de 15 pintoras, que sintieron interés por el retrato en algún momento de su trayectoria artística.

PINTORES Y PINTORAS QUE CULTIVARON EL RETRATO EN CANARIAS DURANTE EL SIGLO XIX

Pintores	Pintoras
1. Abreu, Juan	1. Aguilar, Catalina
2. Afonso, Mateo	2. Ball, Ana
3. Alfaro Brieva, Nicolás	3. Bello, Jacobina
4. Álvarez Rixo, José Agustín	4. Bethencourt, Dolores
5. Baeza Carrillo, Marcos	5. Diston, Soledad
6. Bello y Espinosa, José Lorenzo	6. Falcón, Rosario
7. Bello, Silvestre	7. Farruggia, Eloisa
8. Aurelio Carmona López	8. Heaphy de Murray, Elisabeth
9. Castillo, Juan del	9. León, Luisa de
10. De la Cruz y Ríos, Luis	10. Lugo Eduardo, Pilar de
11. Diston, Alfred	11. Martinón, María Concepción
12. González Méndez, Manuel	12. Massieu, María Dolores
13. González Moreno, Isidoro	13. Spínola Bethencourt, Francisca
14. Le Gros, Luis	14. Urquía, Angela
15. Martínez de Escobar, Amaranto	15. Vega Spínola, Catalina
16. Massieu Falcón, Nicolás	
17. Meléndez Cabrera, Ernesto	
18. Miranda Bautista, Agustín	
19. Montes y Sanoja, José Cecilio	
20. Ossavarry Acosta, José	
21. Ossuna y Saviñón, Alejandro	
22. Padrón de Salas, Félix	
23. Pastor y Castro, Lorenzo	
24. Pereyra y Pacheco, Antonio	
25. Poggio y Lugo, Félix	
26. Ponce de León y Falcón, Manuel	
27. Robayna Lazo, Gumersindo	
28. Robayna Marrero, Teodomiro	
29. Rodríguez Botas y Ghirlanda, Juan	
30. Romero Hernández, Cirilo	
31. Sanz Carta, Valentín	
32. Suárez León, Francisco	
33. Truilhé Hernández, Cirilo	
34. Verdugo Bartlett, Felipe	

Cabría preguntarse dónde tuvo lugar el aprendizaje artístico de estos pintores y pintoras. Como consecuencia del pensamiento ilustrado, ya hemos reseñado que se establecieron en Gran Canaria y en Tenerife, escuelas de Bellas Artes a finales del Setecientos. La Laguna contó, a partir de 1810, con una Escuela Oficial de Dibujo, tutelada originariamente por el Real Consulado del Mar de Canarias y con posterioridad por la Junta de Comercio. Las Palmas, por su parte, tuvo una Escuela de Dibujo desde 1787, que continuaría a lo largo del XIX. Otros centros e instituciones vinculados al conocimiento y difusión de las artes verían la luz en las islas, en donde ejercieron su peculiar magisterio varios de los pintores reseñados. Para bastantes de ellos, la ampliación de sus horizontes culturales se convirtió en uno de sus intereses primordiales, siendo por ello necesario la salida de las islas hacia tierras peninsulares (Madrid, Cataluña, Sevilla), europeas (Italia, Francia, Inglaterra), o incluso americanas (Cuba).

En el caso del retrato que nos ocupa, en los pintores canarios se observa especialmente la huella del maestro del género, Federico de Madrazo. Puede apreciarse en Manuel Ponce de León, Nicolás Alfaro y Valentín Sanz, a través del paso de estos artistas por la Academia de Nobles Artes de San Fernando. Asimismo, se observa la impronta de otros pintores, como Vicente López, en Luis de La Cruz y Ríos, pudiendo adivinarse cierta influencia de Antonio María Esquivel en el ya citado Ponce de León, y de Casado del Alisal en Nicolás Massieu Falcón. Incluso, entre los pintores foráneos pueden percibirse ecos del francés Emile Lasalle, en Gumersindo Robayna Lazo.

Aunque las instituciones públicas poseen en Canarias una parte considerable del legado retratístico decimonónico, no hay que olvidar el elevado número de retratos pertenecientes a esa centuria, de propiedad particular. Obviamente ello plantea una mayor dificultad a la hora de realizar un balance general de lo que ha significado este género en el Archipiélago.Una fuente importante para acceder a la retratística decimonónica en las islas procede de las Exposiciones y Certámenes de Arte, ya que en ellas solían presentarse retratos. El recorrido por aquéllas lo iniciamos con la primera muestra celebrada en Canarias el 17-VI-1845 —tantas veces citada— en las salas del Gabinete Literario de Las Palmas, en la que se mostraron públicamente dos retratos realizados al pintor Ponce de León realizados en la Corte por Luis de Madrazo.

En la magna *Exposición Provincial de Agricultura, Industria y Arte*, organizada en 1862, en el Ayuntamiento de Las Palmas, también pudieron contemplarse retratos. Otro tanto puede decirse de los que pudo ver el público de Santa Cruz de Tenerife en julio de 1880 en el Teatro Municipal. Pasando al siglo XX, habría que reseñar las exposiciones monográficas dedicadas a los pintores-retratistas Manuel Ponce de León en 1945 y en el 2004, en Gran Canaria, y a Luis de La Cruz y Ríos en 1981, en Tenerife. Por último, también hubo pinturas de retratos en las muestras *La pintura del siglo XIX en las colecciones canarias* (Casa de Colón, 1998), en la exposición auspiciada por el Gobierno de Canarias



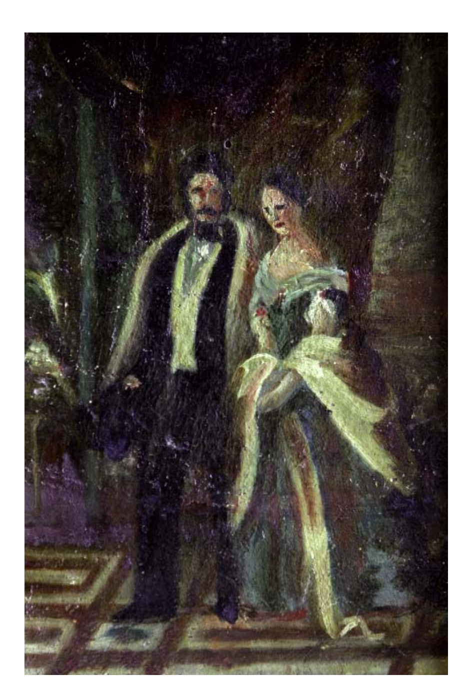
Exposición: *Un artista para una ciudad y una época. Manuel Ponce de León*, celebrada en el Centro Cultural *Ponce de León.* Fundación Canaria Mapfre Guanarteme.13 de diciembre de 2004 al 31 de enero de 2005. Las Palmas de Gran Canaria.

que recorrió toda la geografía insular bajo el título *Arte en Canarias (siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva* (2001), así como en la reciente exposición que mostró los fondos artísticos de La Caja de Canarias titulada *La Entidad y su Patrimonio* (2009).

La técnica preferentemente utilizada para la elaboración de los retratos fue el óleo sobre lienzo. No obstante, el óleo sobre papel lo emplearon, algunos artistas, como Nicolás Alfaro, por ejemplo, en el *Retrato de su hermana Manuela.* La acuarela fue el soporte preferido por los artistas de la colonia británica establecida en Tenerife, como es el caso de Soledad Diston (*Retrato de Juan Nepomuceno Verdugo*), Elizabeth Murray (*Retrato de Alfred Diston*), o de Eloisa Farruggia (*Retrato de Napoleón I*). Por su parte, González Méndez, experimentó la técnica del pastel en alguno de sus retratos, como el que representa a Manuel Quintero. También hay que destacar los retratos dibujados a lápiz y a plumilla por Alfaro, Ponce de León, Verdugo Bartlett y González Méndez. No hay tampoco que olvidar el retrato que se dibuja para ser posteriormente reproducido en grabado, destacando en esta técnica, los elaborados por Meléndez, que se ocupa de personajes señeros canarios, que vieron la luz en la revista *La Ilustración Canaria.* La modalidad del retrato-miniatura la abordó con mucho éxito De La Cruz y Ríos, considerado uno de los grandes miniaturistas españoles de la época. Su extremo interés por el detalle le llevó a realizar espléndidas semblanzas de la familia de Fernando VII, y de miembros destacados de la sociedad isleña. También



Retrato de Cristóbal del Castillo y Luisa Manrique de Lara. Manuel Ponce de León. 1848. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).



Boceto del cuadro de matrimonio Castillo-Manrique. Federico de Madrazo. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).

se sirvieron de la técnica miniaturista Pereyra y Pacheco, Álvarez Rixo, Alfaro y Ponce de León.

Aunque casi todos los retratos fueron realizados directamente, posando los representados, hay que dejar constancia de que un reducido número se ejecutó *de memoria* —en calidad de homenaje póstumo—, al haber fallecido los retratados. Los pintores explotaron el recuerdo que tenían de aquéllos, como es el caso del efectuado por Ponce de León a *Rosa Casabuena*. Cuando se trataba de captar las imágenes de personajes históricos, los artistas acudían a los grabados o a otros retratos de los mismos. Finalmente, la fotografía sirvió de apoyo para la realización de algunas obras.

Como fiel eco de lo que acontecía en el panorama peninsular, este género se convirtió en uno de los más cultivados en las islas a lo largo del XIX. Los artistas recibían encargos para ser ejecutados bajo diferentes técnicas, según la posición económica del cliente. Ello condujo a un número significativo de pintores a dedicarse a esta especialidad. Algunos, por tener aptitudes para la misma, otros por gusto, y un tercer grupo, atendiendo a razones profesionales, al ser muy demandado por la burguesía y grandes propietarios, que deseaban colgar los retratos en sus mansiones, como un atributo más de su posición social.

Modos y formas de representación

Los retratos no solo se realizaron por encargo, sino que una parte muy importante de ellos tuvieron otras motivaciones. La amistad, los lazos familiares, la devoción por algún personaje en particular, etc. Los pintores isleños abordaron esta disciplina en todas sus posibles variantes. Entre los de cuerpo entero —de corte clasicista—, sobresale el de Luis de la Cruz al *Obispo Manuel Verdugo,* actualmente en la Catedral de Santa Ana. Lo representó sedente, con gran naturalidad y cuidada técnica.

Dentro de los retratos matrimoniales, sin duda, el más relevante es el realizado en 1848 por Ponce de León al matrimonio formado por *Cristóbal del Castillo y Luisa Manrique de Lara* (Las Palmas, propiedad particular). De grandes proporciones (220 × 145 cm), se inscribe dentro de la estética propia del Romanticismo, habiéndose inspirado su autor en un pequeño boceto (13 × 18 cm) —de factura muy suelta— que le enviase Federico de Madrazo. En la dama y en la ambientación escénica, puede adivinarse el eco del retrato que este gran dominador del género hiciese a *Leocadia Zamora*. El personaje masculino, diputado a Cortes y Alcalde de Las Palmas, recuerda por la postura y modo de sujetar el sombrero, al retrato de *Federico Flores*. La tela conserva el áureo marco isabelino, realizado por el dorador inglés Tomás Crowley.

Un raro ejemplo de retrato doble masculino lo tenemos en el ejecutado por Alfaro —con gran fuerza expresiva— a los *Hermanos Augusto y Virgilio Ghirlanda* (Tenerife, propiedad particular). Dentro de los *retra-*

tos colectivos destaca el historicista dedicado a *Los hijos ilustres de Canarias*, pintado por Gumersindo Robayna (Museo Municipal de Tenerife), habiéndose inspirado para su elaboración en una serie de grabados. Asimismo, la pintura canaria ochocentista nos ofrece retratos institucionales, de eclesiásticos, de carácter familiar, infantiles, autorretratos o retratos de artistas realizados por otros artistas.



Retrato de los hermanos Ghirlanda. Nicolás Alfaro. Santa Cruz de Tenerife (Colección particular).

Imágenes de escaparate

Los retratos institucionales conforman un significativo grupo en las islas. Se trata de imágenes *de aparato* que muestran especialmente a distintos monarcas. *Carlos IV y su esposa María Luisa* fueron llevados a los lienzos por Félix Padrón de Salas. *Fernando VII* sería muy bien captado por los pinceles de Luis de la Cruz y Ríos, quién le dedicara varios retratos, de cuerpo entero, de busto, con su esposa, además de detallistas miniaturas. El monarca también sería retratado por Juan de Abreu, junto al *Obispo Bencomo*, así como por Antonio Pereyra y Pacheco. Tanto de la Cruz, como Abreu, retratarían a su hermano *Carlos María Isidro*.

La efigie de *Isabel II* fue reflejada en varias ocasiones por Ponce de León, copiando modelos de Federico de Madrazo (Ayuntamiento y Casa Regental de Las Palmas). Estos lienzos se utilizarían de modo emblemático en los festejos organizados en Gran Canaria, con motivo de los Decretos de Puertos Francos y de la División Provincial de 1852.

De la época restauracionista nos gustaría mencionar un joven *Retrato del Rey Alfonso XII* de Isidoro González Moreno, expuesto en Las Palmas el 29 de abril de 1875, con motivo de la conmemoración de la incorporación de la isla de Gran Canaria a la Corona de Castilla. Se trata de una adquisición costeada en enero del citado año por los concejales del propio Ayuntamiento y donada al municipio en mayo de 1875. Años más tarde, entre 1893-94, debió de ser restaurado por el pintor Francisco Suárez León, dispensándole el Consistorio, por esta prestación, la cantidad de 20 pesetas.

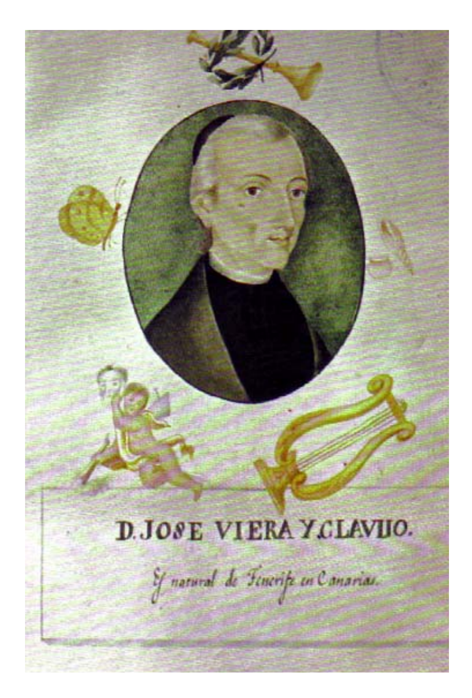
Los rostros de *María Cristina en unión del pequeño Alfonso XIII*, los reflejaron Nicolás Massieu Falcón (Ayuntamiento de Las Palmas) y Sanz Carta. El lienzo de Massieu, encargado por el Consistorio de la capital grancanaria, fue realizado en Madrid en 1888. En la órbita del realismo se sitúa el *Retrato de la Reina Regente María Cristina con su pequeño hijo Alfonso XIII*, obra custodiada, como las anteriores, en el edificio institucional de la Plaza de Santa Ana. Se trata de una pintura encargada por el Consistorio de Las Palmas de Gran Canaria al pintor Nicolás Massieu y Falcón. Realizado en Madrid en 1888, a su llegada a la ciudad en el vapor correo África, mereció los elogios de los habitantes de Las Palmas. Como las otras pinturas a las que hemos hecho referencia, se trata de una obra vinculada a la historia de esta urbe, ya que presidió —bajo un escenográfico dosel— colocado en la Alcaldía, la festividad de San Pedro Mártir del 29 de abril, en recuerdo de la anexión de la isla



Retrato de Isabel II. Manuel Ponce de León. 1850. Casa Regental, Las Palmas de Gran Canaria.



Retrato de la Reina María Cristina y Alfonso XIII niño. Nicolás Massieu Falcón. 1888. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.



Retrato de José Viera y Clavijo incluido en la "Constelación Canaria". Antonio Pereira Pacheco y Ruiz. 1805. Biblioteca de la Universidad de La Laguna. (Tenerife).

al reino castellano. Desde las columnas del periódico madrileño *El Correo*, se publicaba respecto al mismo el siguiente suelto:

> Hemos tenido el gusto de ver un notable retrato de la Reina Regente, que ha hecho el joven pintor D. Nicolás Massieu, por encargo del Ayuntamiento de las Palmas de Gran Canaria, para el salón de actos de esta corporación. Representa a la Reina doña Cristina casi de tamaño natural, vestida con un traje negro de corte, llevando en sus brazos al Rey niño, que viste de blanco con lazos de color de rosa. La fisonomía de la Regente, de gran parecido, tiene un tinte especial de melancolía que contrasta con lo risueño y expresivo del semblante de Alfonso XIII, como si el pintor hubiese querido llevar al lienzo las tristezas y las amarguras de la augusta viuda del malogrado Alfonso XII.
>
> Como dibujo, adviértese a primera vista en la obra de Massieu gran corrección y pureza en las líneas. El color del cuadro es sin duda lo más sorprendente, está muy bien sentido y revela desde luego en el pintor un tino y delicado sentido artístico, un estudio concienzudo del natural y un perfecto dominio de los medios técnicos de su arte.
>
> Este retrato es sin disputa uno de los mejores que hemos visto de la Reina Regente, y es lástima que por la necesidad de enviarle con urgencia a su destino, no hubiese sido expuesto antes en alguno de los escaparates de los establecimientos más céntricos de Madrid.

Finalmente, añadamos que en sesión de 12 de febrero de 1890 se vio una solicitud del Excmo. Señor General Gobernador, dirigida al Alcalde, en demanda de una copia de este retrato, acordando la Corporación no prestarlo a particulares, sino a instituciones y autoridades para actos oficiales.

Aparte de los cuadros vinculados a la monarquía española, en este apartado podemos incluir una serie de retratos de carácter trascendental para la historia de Canarias, al suponer imágenes de poder y de prestigio. Nos referimos a los encargos demandados por instituciones oficiales y sociedades culturales y recreativas, al objeto de conformar distintos gabinetes y galerías de canarios célebres o ilustres. Es el caso de la colección de pequeños retratos sobre papel, realizada por Antonio Pereyra y Pacheco, que muestra, entre otros, a personajes tan destacados como Bartolomé Cairasco de Figueroa y Viera y Clavijo.

De la misma manera, tendríamos que referirnos al proyecto de Patricio Estevánez y su gabinete de canarios ilustres para la revista fundada por el mismo (*La Ilustración de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife 1882-1884). Como ya se ha indicado gran parte de los dibujos previos se deben a Ernesto Meléndez Cabrera, siendo posteriormente grabados por Masí del Castillo. Se reprodujeron y, por lo tanto, se difundieron, las efigies de personajes, como *Viera y Clavijo, Los Iriarte, Pedro Agustín del Castillo, Agustín de Bethencourt y Molina,* etc. Para la galería de canarios célebres del Gabinete Literario, pintaría Manuel Ponce de León los retratos de *Luján Pérez y Cairasco*. De modo aislado, se retrataron también a personajes relevantes de la historia insular. Es el caso de José Ossavarry, cuando pinta al ilustrado *Viera y Clavijo*; Luis de La Cruz al reflejar el rostro del canónigo arquitecto de la catedral de Canaria, *Diego Nicolás Eduardo*; Juan Abreu al representar a *Don Alonso de Nava y Grimón, VI marqués de Villa-*

nueva del Prado; o Manuel González Méndez que hizo lo propio con el doctor *Gregorio Chil y Naranjo* y con *Patricio Estévanez*. Por su parte, Nicolás Massieu y Falcón nos dejó el rostro del principal político de la Restauración, Fernando de León y Castillo, en 1885, en el momento en que fuera nombrado ministro de la Gobernación. Este nombramiento motivó que se colocase su retrato, bajo un dosel carmesí, en el atrio del Ayuntamiento de Las Palmas, a fin de rendirle pública admiración.

Participan de la misma idea de ser representaciones vinculadas al anhelo de alcanzar la eternidad, sin que el tiempo enturbie la imagen de los representados, los ampulosos y retóricos retratos que muestran efigies de distintos prelados, realizados por Luis de la Cruz (*Obispos Bencomo y Verdugo*), José Ossavarry (*Obispo Encina*), Juan Abreu (*Obispo Folguera*), Agustín Bautista Miranda (*Obispo Romo*), Gumersindo Robayna (*Obispos Cervera y Torrijos*) y Manuel Ponce de León (*Obispos Encina, Lluch y Codina*).



Retrato de niño. Manuel González Méndez. 1889. Casa de Colón (Las Palmas de Gran Canaria).

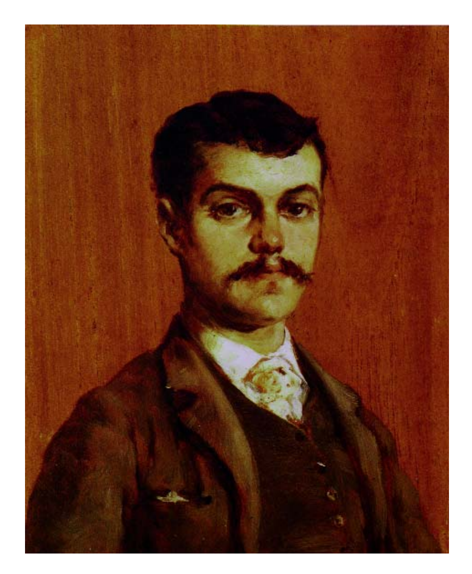
Sombras íntimas y cotidianas

Frente a la opulencia, distinción y trascendencia, que desprenden los retratos de aparato o de escaparate, provocando inevitablemente una mirada de respeto y de distanciamiento respecto al espectador, nos encontramos con los retratos realizados a familiares y allegados, por parte de distintos pintores isleños a lo largo del siglo XIX. En ellos, la cotidianidad y cercanía se respira a través de rostros y posturas más desenfadadas, o por la captación de ambientes íntimos, delicados o bucólicos. Se trata de obras realizadas por placer y con sumo cuidado por sus autores, que al transmitir una mayor sensación de cercanía, recuerdan nostálgicamente el carácter perecedero de la existencia. Espléndidos retratos de sus esposas nos han legado Nicolás Alfaro —dentro de la estética romántica—, y Valentín Sanz, con caracteres ya realistas. Gumersindo Robayna, envuelve en un ropaje historicista a la suya, al retratarla disfrazada con un antifaz en la mano. Los propios padres de los pintores, fueron representados con excepcional ternura y naturalidad por parte de Manuel González Méndez, Manuel Ponce de León, así como Pilar de Lugo Eduardo. La complicidad fraternal queda patente en las obras que Nicolás Alfaro dedicó a *sus hermanas Manuela y María*, o la ya citada Pilar de Lugo a *sus hermanos Juan, Dolores y Catalina*. Otro tanto puede indicarse de los realizados por Manuel González a *José*, *Santiago* y *Vicente González Méndez*, así como el elaborado por Alejandro de Ossuna a *su hermano Manuel*. El amor filial lo plasmó Félix Poggio y Lugo al representar a *su hija Manuela Poggio y Álvarez*. Por último, revisten especial encanto los retratos realizados a *sus sobrinas* por Nicolás Alfaro (Julia y Juana Pallasar Alfaro) y Manuel Ponce de León (Dolores y Luisa de León), sin olvidarnos de los consagrados a *sus sobrinos* por González Méndez.

Dentro de este apartado es necesario incluir el retrato de niños, al estar la mayoría de los que conocemos vinculados a los pintores por lazos familiares, o de amistad. En líneas generales, consideramos que no



Retrato del niño Luis Fernando Benítez Inglott. Nicolás Massieu Falcón. 1896. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).



Autorretrato. Manuel González Méndez. Tenerife (Colección particular).

afrontaron con suficiente éxito la psicología infantil, brindándonos unas imágenes de niños, que juegan a ser adultos, tanto cuando aparecen reflejados de modo aislado, como acompañados por personas mayores. Especialmente les interesaron las representaciones vinculadas con la infancia a Luis de la Cruz, Manuel Ponce de León, Nicolás Alfaro, Nicolás Massieu y Falcón, José Cecilio Montes, Isidoro González Moreno, Valentín Sanz y Catalina Vega Spínola.

Con cierta dureza, de la Cruz pinta en los momentos iniciales de su quehacer profesional a los hijos de los *Marqueses de Villanueva del Prado*, en sendos lienzos. No obstante, la forma de abordar a los niños (los hermanos Tomás y Antonio), remite más al tratamiento propio de la retratística de los adultos que la manera en que muestra a la niña María Francisca, más acorde con la ingenuidad y desenfado propio de su edad. Con aspecto grave, elegante y calmada serenidad, González Méndez refleja el infantil retrato de cuerpo entero, sobre el mar, de un sedente *niño* con atuendo de marinero, elaborado con paleta suelta y logrados contrastes lumínicos.

Nicolás Massieu y Falcón retrata al niño *Luis Fernando Benítez Inglott* (Gran Canaria, propiedad particular) —ya fallecido y por ello vestido de luto—, acercándose mucho más a la naturaleza infantil, no sólo por pintar al niño acompañado de un negrísimo perro, sino por la candidez que lo envuelve mostrándolo en el abierto escenario de sus juegos —la playa de Las Canteras—, que sirve de marco al propio retrato.

Del retrato infantil doble ya nos hemos ocupado, al reseñar las atractivas muestras de sus sobrinas de Alfaro y Ponce de León. Sendos jardines de claros tintes románticos, arropan paisajísticamente a estos retratos de niños —en los dos casos, la mayor intenta proteger a la menor— que nos miran cándidamente luciendo vistosos vestidos, trasmitiendo al espectador el ambiente sentimental característico de los años centrales del siglo XIX. El cuadro más antiguo es el realizado por Ponce de León en 1853, mientras que el de Nicolás Alfaro fue pintado en 1861.

El otro yo, o la imperecedera mirada sobre sí mismo, plasmada en lienzos y papeles en forma de narcisistas autorretratos, la encontramos en pintores tales como Luis de la Cruz, Pereyra y Pacheco, Alfaro Brieva, León y Falcón, José Cecilio Montes, Ernesto Meléndez, Felipe Verdugo y Manuel González Méndez. Algunos llegarían a realizar dos o más retratos de su persona, como es el caso de González Méndez, Pereyra Pacheco, de la Cruz, o Verdugo Barlett. Misterioso y bohemio se refleja José Cecilio Montes (Tenerife, Sociedad Centro Icodense), en 1854. Curiosamente, su forma de representarse participa del aire del *retrato del escultor Ricardo Bellver*, pintado por Alejandro Ferrant en 1869 (Madrid, Casón. Museo del Prado).

De modo burlesco y satírico, se contempla Felipe Verdugo en las caricaturas que realiza para el álbum de dibujo de *Los Macacafunes*.

Con la extrema rotundidad del artista que tiene en alta estima su trayectoria profesional se perfila Luis de la Cruz y Ríos. Es, sin lugar a dudas, el mejor ejemplo existente en Canarias de autorretrato decimonónico. Con aire despreocupado y aspecto cotidiano, provisto de los

instrumentos propios del quehacer artístico, nos brinda una espléndida obra, en donde aúna el propio autorretrato con el retrato del rey Fernando VII, compartiendo ambos el mismo lienzo.

En ocasiones, los pintores han hecho velados autorretratos de sí mismos. Puede traerse a colación el realizado, en forma de negra silueta, por Manuel Ponce de León en el atractivo lienzo que muestra a su amor platónico, la señorita *Rosa Casabuena,* o en el pergeñado por Verdugo Barlett ante la Cueva Pintada de Gáldar, en el acto de la creación artística.



Autorretrato de Ponce de León pintando. (Detalle del cuadro de *Rosa Casabuena*). Manuel Ponce de León. 1852. Palma de Mallorca (Colección particular).

El artista frente al artista

Un aspecto muy interesante de la pintura del XIX, es la visión de un determinado pintor-escultor respecto a otro compañero en las tareas artísticas. En Canarias, hallamos una serie de ejemplos a este respecto. Con bastante dignidad y elegante porte Manuel González Méndez refleja los rostros de los pintores *Gumersindo y Teodomiro Robayna* así como el del músico *Camilo Saint Saëns.*

El jienense Manuel Ramírez Ibáñez plasmó un fidedigno rostro de su colega *Nicolás Massieu y Falcón* (Gran Canaria, Casa de Colón), elaborado probablemente en Madrid, con motivo del nombramiento de este último como agente consular de Italia en Las Palmas, en 1888. De Massieu se conserva otro retrato, en formo de un tondo escultórico (Gran Canaria, propiedad particular), realizado en Italia por su amigo el escultor Carlos Nicoli.



Retrato de Nicolás Massieu Falcón en un tondo de mármol. Carlo Nicoli. Inicios de la década de los ochenta del siglo XIX. Las Palmas de Gran Canaria. (Colección particular).

Sobriamente, retrataría Manuel Ponce de León a su discípula *Pilar de Lugo Eduardo* haciendo hincapié, sin embargo, a su condición de pintora. Por su parte, Lorenzo Pastor y Castro nos dejó el pensativo rostro de *Juan de Miranda*, considerado el principal pintor canario del Antiguo Régimen. Nicolás Alfaro nos transmitió una imagen, enigmática y abocetada, del pintor tinerfeño *Valentín Sanz*. En París, plasmaría José Cecilio Montes un perfil señorial y distante del pintor gaditano *Ramón Rodríguez Barcaza*, bajo el influjo de Cogniet. La británica Elizabeth Heaphy de Murray retrató a la acuarela a dos artistas compatriotas pertenecientes a la colonia inglesa radicada en el Puerto de la Cruz. Nos referimos a *Alfred y Soledad Diston.*

También hay que tener presente, cómo determinados músicos fueron retratados por diferentes pintores. Sirvan como ejemplo, el ya citado de *Saint-Saëns* por González Méndez, y el que muestra al compositor *Santiago Tejera Ossavarry* debido a la mano del pintor andaluz Rodríguez de Losada. Cirilo Truilhé mostrará a *Carlos Guigou*, mientras que Gumersindo Robayna representará a *Teobaldo Power*.

Más pintadas que pintoras

Fueron varios los pintores retratistas decimonónicos que se ocuparon en Canarias del retrato femenino, sirviéndose especialmente de modelos de su propia familia (madres, esposas, hermanos y sobrinos). Como ya se



Autorretrato. *El pintor en su estudio.* Luis de la Cruz y Rios. *C.* 1830. Madrid (Colección particular).



Retrato del músico Charles Camille Saint-Saëns. Manuel González Méndez. 1900. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

ha visto, así lo hicieron Nicolás Alfaro, Ponce de León, Valentín Sanz y Manuel González Méndez. Pero hubo también un grupo reducido de mujeres —en torno a trece—, que se sintieron interesadas por el género retratístico, reflejando no solo a personas de su entorno más cercano y familiar, sino también pintando personajes anónimos o de relevancia histórica, además de copiar retratos realizados por otros autores, que les servían como aprendizaje para la correcta representación de figuras. Dentro de esa nómina, hay que citar a Pilar de Lugo Eduardo, quien se ocupó de representar en distintos lienzos, de sabor romántico, a sus padres y hermanos. Además de ella, en Gran Canaria, habría que reseñar a Dolores Bethencourt, Eloisa Farruggia, Ana Ball (en 1862 presentó el retrato de una *Dama*), Luisa de León (autora de una composición que mostraba a *un soldado*, también en la Muestra de 1862); María Dolores

Massieu, quién realizó *Una Figura,* merecedora del regalo de una *Memoria* en el mismo Certamen; y Rosario Falcón, que representó a *Dos niñas* y a *un niño en los brazos de su madre* (exposición de 1862). En Tenerife, a mediados del XIX cultivaron el retrato, que podemos considerar de carácter anónimo, Catalina Aguilar (*Una joven con un canastillo de frutas,* expuesto en el certamen de 1862); y Jacobina Bello (*Familia de pescadores,* también presentado en la muestra de 1862*).* En cuanto a la isla de Lanzarote, merecen destacarse los nombres de Francisca Spínola, María Concepción Martinón (Grupo *de aldeanos y una aldeana*, exhibido en el citado certamen) y de Catalina de la Vega Spínola.

Desgraciadamente, la mayor parte de estas obras citadas se encuentran en paradero desconocido, por haber estado colgadas en casas particulares. Esta circunstancia debe de considerarse, por otra parte, como un elemento positivo, ya que ha servido para conservarlas y que al menos un determinado número de ellas haya podido llegar hasta nuestros días, para poder ser conocidas y estudiadas. Aunque bien es verdad que, en ciertos casos, el poco aprecio que estas composiciones han merecido para algunos descendientes de las referidas pintoras —al considerarlas de escaso valor artístico— ha contribuido a su almacenamiento con otro tipo de objetos en desuso, con el consiguiente deterioro y destrucción de determinadas creaciones femeninas.

Desde el primer tercio del siglo XIX, en torno al año 1821, tenemos constancia de la existencia de una pintora, en Las Palmas, que realizara un retrato —cuya identidad desconocemos— para la Academia de Dibujo de dicha urbe, que estaba ubicada en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas. Se trata de María Dolores Bethencourt (1805-1857), natural de Guía, hija del Gobernador Pablo de Bethencourt y de Doña Josefa Sánchez de Ochando y Falcón. A tenor del documento que trascribimos a continuación, puede suponerse que su formación era de carácter autodidacta:

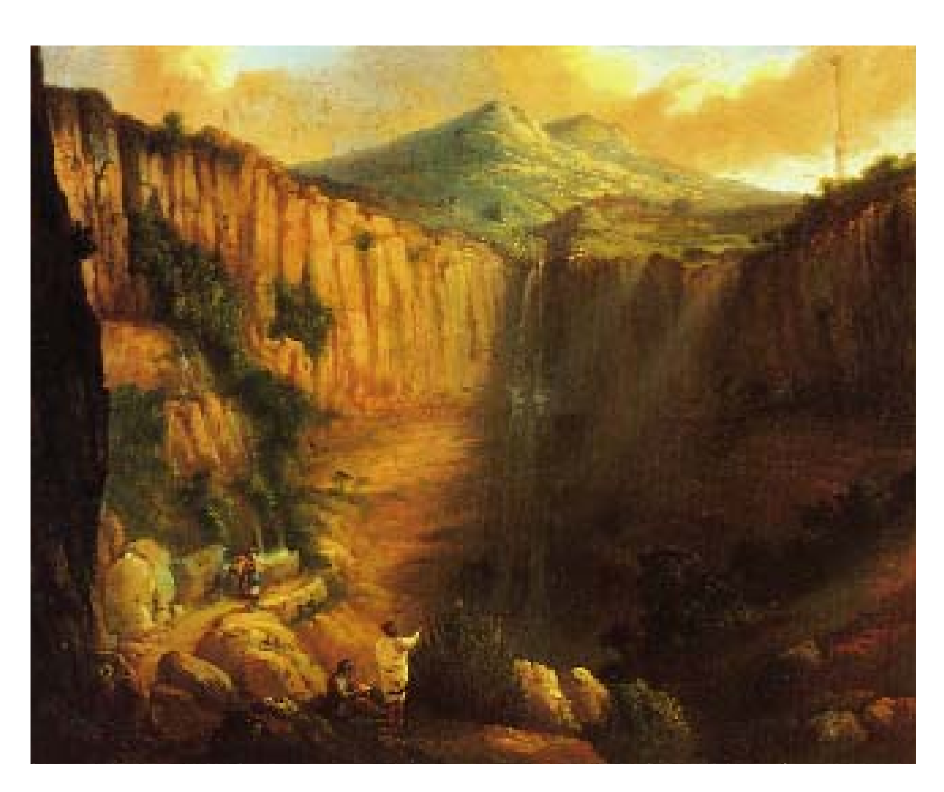
> El Sr. gobernador D. Pablo Betancurt presentó una lámina de un retrato hecho por la Srta. Doña María Dolores, su hija, el que fue aplaudido por todos, así por la delicadeza de su dibujo, como por la propiedad de los colores, y se acordó se le dijese por medio del presente secretario la satisfacción y gusto con que este Cuerpo había admirado su obra, y que para sus mayores adelantos se le prestasen algunos modelos de la Academia dando el su padre apuntes los que llevasen.

A fines del mes de enero de 1825, localizamos a otra artista, Ángela Urquía, de la que podemos suponer que también se dedicase al retrato, ya que solicitó de la referida Academia de Dibujo de Las Palmas, *los bustos* que esta institución poseía, imaginamos que probablemente sería para copiarlos, a fin de adquirir destreza en el dibujo de figuras[25].

LA DEFINICIÓN DEL PAISAJE

El paisajismo canario decimonónico tuvo en los pintores de la colonia británica radicada en el Puerto de la Cruz (Tenerife) —Elizabeth Murray, Alfred y Soledad Diston o J. Edward— un referente para su

[25] M. de R. Hernández Socorro (1998): “Rostros del ayer, apariencias del presente: el retrato del siglo XIX en Canarias”. En *Rostros de la Isla. El Arte del Retrato en Canarias (1700-2000)*; *Ídem* / S. de Luxán Meléndez (1993-94): “La Conquista de Tenerife, su trascripción pictórica y posibles fundamentaciones literarias”, pp. 593-604. M de R. Hernández Socorro (1998): “Endogamia y cosmopolitismo en la pintura canaria del siglo XIX…”, pp. 40-65. *Ídem* (2006): *Bienes Muebles…*; J. M. Alzola González (2007): *El Pintor Isidoro González Romero* (1823-1905). Colección Viera y Clavijo nº 25. El Museo Canario y La Caja de Canarias.



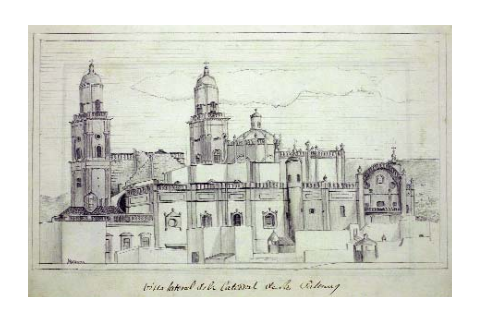
Paisaje con cascada. Nicolás Alfaro Brieva. Tenerife (Colección particular).

formulación, al realzar los valores autóctonos y proyectar una visión sublimada de las Islas. Pioneros en la temática de paisaje serán los tinerfeños Lorenzo Pator y Castro (1784-1860), Cirilo Truilhé Hernández (1813-1904) y Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905), con un tratamiento academicista el primero y plenamente romántico los otros dos.

Truilhé envuelve en idílicos escenarios a sus campesinos entre delicadas formas desdibujadas y hábiles luces. Por su parte, Alfaro, representa al paisajista romántico más notable de las Islas, plasmando la armónica simbiosis entre una poética naturaleza y el ser humano, que queda subyugado ante ella, por la lírica representación de placenteros ambientes concebidos con tonalidades crepusculares. Al autorretratarse en *Paisaje con cascada,* no hace más que emular al homónimo retrato de su maestro y amigo, Jenaro Pérez de Villamil, tal y como aparece en *El Castillo de Gaucín.*

El paisaje de corte naturalista, bajo la impronta de Carlos de Haes lo personifica en Canarias Valentín Sanz Carta (1849-1898), no exento de un cierto sentimiento regionalista. Capta barrancos, cumbres y riscos, aguas transparentes y vegetación autóctona, en su etapa finisecular. Nicolás Massieu Falcón y Juan R. Botas Ghirlanda (1882-1917) resuelven de modo más audaz el paisaje, modernizándolo interesados por la captación de efectos lumínicos y la técnica impresionista.

En el ámbito del paisajismo urbano son de obligada referencia los conocidos dibujos y acuarelas de José Agustín Alvarez Rixo (1796-1883) que ilustraron su *Cuaderno Histórico de las Islas Canarias.* Es conveniente, igualmente, que nos detengamos un momento en los también dibujos y pequeñas acuarelas sobre monumentos y rincones relevantes de Las Palmas de Gran Canaria, realizados por el polifacético historia-



Dibujo a lápiz de la Catedral de Santa Ana. Agustín Millares Torres. El Museo Canario.



Fiesta palmera. Manuel González Méndez.1879. Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma.

dor Agustín Millares Torres (1826-1896). Revisten especial interés los relativos a la *Catedral de Santa Ana,* considerada el monumento arquitectónico más relevante del Archipiélago.

EL APORTE COSTUMBRISTA

Dentro de la familiarización y elementos comunes que caracterizan a la pintura costumbrista en la España de mediados del XIX, las escenas plasmadas por el palmero Manuel González Méndez (1843-1909) son las más interesantes; tanto las referidas a temas canarios de la talla de *Fiesta Palmera* (Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma), como las de carácter bretón.

Isidoro González Romero (1823-1905), funcionario público a la par que pintor, se preocupó por este género, como dan fe los óleos sobre cobre que muestran a campesinos y magas isleños, estudiados por el reputado investigador Alzola González en su documentada monografía sobre este autor. No obstante, la obra de costumbres más significativa es la que reproduce una curiosa pelea entre maleteros en un puerto andaluz (Las Palmas, colección particular).

LAS RECREACIONES RELIGIOSAS

Las desamortizaciones y exclaustraciones de religiosos trajeron consigo la decadencia del género sacro, aspecto al que contribuye el panorama secularizador característico de la burguesía liberal ochocentista.



Campesino con nagüeta. Isidoro González Romero. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).



Campesina con cestillo de flores. Isidoro González Romero. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).



Pelea entre maleteros en el Puerto de Cádiz. Isidoro González Romero. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).

Los asuntos religiosos, como en el resto del panorama peninsular, pierden importancia en el siglo XIX, no siendo tan significativo el sentido didáctico y apologético de épocas anteriores. Más que el mensaje religioso, a 1os pintores les interesará la recreación artística, planteando nuevas iconografías, como puede ser el caso de la *Salomé* de Nicolás Alfaro (colección particular, Santa Cruz de Tenerife), uno de los escasos pintores decimonónicos interesados por las representaciones bíblicas, ya que aparte de esta obra pintó *a Judith y Holofernes* y *a Isaac bendiciendo a Jacob*. La hija de Herodías e hijastra de Herodes, no aparece danzando como suele representársele tradicionalmente. Bajo pautas academicistas, con esmerado dibujo y paleta de colores fríos, el artista la sitúa de perfil en un escenario indeterminado —sin aparente relación con el texto sagrado— y con cierta agresividad en el rostro.

El tema bíblico le interesó asimismo a Ossavarry, autor de la escenográfica pintura de *Judith* y *Holofernes* que remata el retablo de la Virgen de la Soledad de la iglesia de San Francisco de la capital grancanaria.

Encontramos en Gumersindo Robayna Lazo (1829-1898) a uno de los artistas más interesados por el género religioso. En determinados casos va a ser capaz de dinamizarlo estableciendo una nueva mirada sobre el mismo. El ejemplo palpable podría ser su *Santísima Trinidad* (Iglesia del Santísimo Cristo de Tacoronte, Tenerife), donde se desvía de la ortodoxia iconográfica y muestra a la Segunda Persona en forma de un tierno y juguetón niño que se dispone a extender un paño blanco sobre la simbólica paloma que alude al Espíritu Santo.

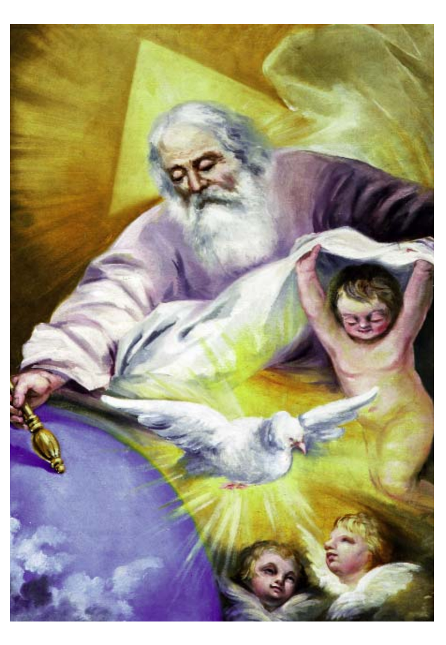
Las autoridades eclesiásticas estuvieron más interesadas en las copias de los grandes maestros de la pintura, teniendo como referente principal a Murillo, que en los encargos de obra original. No podemos olvi-



Judith y Holofernes. José Ossavarry Acosta. Retablo de la Virgen de la Soledad. Iglesia de San Francisco de Asís. Las Palmas de Gran Canaria.



Salomé. Nicolás Alfaro Brieva. *C.* 1847-50. Tenerife (Colección particular).



Santísima Trinidad. Iglesia del Santísimo Cristo. Tacoronte (Tenerife). Gumersindo Robayna Lazo.

dar, sin embargo, que de los estudios canarios saldrán una importante serie de retratos de obispos y clérigos significativos.

TEMÁTICA HISTORICISTA

El citado Gumersindo Robayna, Isidoro González Romero y González Méndez serán los artistas que van a desarrollar en las islas la pintura de historia, con especial énfasis el primero, ya que las obras netamente históricas del palmero pertenecen a 1906 (lienzos sobre la Conquista del Parlamento de Canarias). Los asuntos elaborados por Robayna giran de forma primordial en torno a la conquista de Tenerife a fines del siglo XV aunque sus pinceles capten otros temas históricos más cercanos en el tiempo como *Nelson herido en el muelle de Santa Cruz de Tenerife* o la *Batalla de Alcolea.*

La conquista de Tenerife va a tener unas ciertas connotaciones simbólicas a fines del Ochocientos para el regionalismo canario, de modo primordial para el tinerfeño, al querer ver en la resistencia de los aborígenes a los conquistadores castellanos un papel análogo al desempeñado por los habitantes de dicha isla en la salvaguarda de su idiosincrasia. Mencionemos, al respecto, el comentario realizado por Osuna y Van Der-Heede en relación a la primera batalla de Acentejo:

> Nivaria apareció como el baluarte en que se defendía la independencia, ya perdida en las demás Islas, de una nación valerosa; y cuando mezclados vencidos y vencedores forman el moderno pueblo afortunado, el espíritu patrio de las Canarias se reconcentra en Tenerife, ya para hacerse intérprete de las libertades y fueros regionales concedidos, y defenderlos frente a las mismas prerrogativas de la Corona.



Fundación de Santa Cruz de Tenerife. Gumersindo Robayna Lazo.1860. Colección particular.

Al asentamiento de unas bases que permitieran una reflexión sobre la identidad canaria, contribuyeron las reediciones —por parte de la Imprenta Isleña— de historiadores de los siglos XVI, XVII y XVIII de la talla del Padre Espinosa, Núñez de la Peña, Abreu y Galindo, Agustín del Castillo o Viera y Clavijo. Pero, sobre todo, las distintas ediciones que mereció la emblemática obra del poeta-cronista Antonio de Viana titulada *Antigüedades de las Islas Afortunadas,* impresa en 1604 en Sevilla. Su autor transmite una visión bucólica, a la par que épica, de la Conquista, culminando con una postura de hermanamiento entre conquistadores y vencidos. Imbuido del espíritu del vianismo, el escritor de origen francés Desiré Dugour, estrenaría en 1852 el drama versificado *Tenerife 1492,* que vio la luz al año siguiente en la Imprenta Benítez. En él, se muestra proclive al entendimiento entre la corona castellana y los guanches, teniendo especial interés por las implicaciones ulteriores que va a tener en las teatrales pinturas de Gumersindo Robayna. Hay que advertir que esta reflexión abierta hacia los conquistadores dada por Dugour difiere de la reflejada unos años antes, en 1847, por el poeta Ignacio Negrín en el libro *Ensayo poético sobre la conquista de Tenerife.*

Robayna se incorpora pronto al debate de asimilación del pasado escogiendo tres momentos del desarrollo de la conquista: *El Desembarco o*



La primera misa en Tenerife. Gumersindo Robayna Lazo 1892. Tenerife (Colección particular).



La matanza de Acentejo. Gumersindo Robayna Lazo. *C.* 1890. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

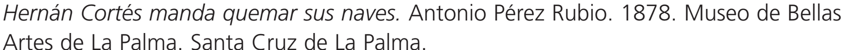
Fundación de Santa Cruz de Tenerife, La Primera Misa en Tenerife y la *Batalla de Acentejo,* formando un ciclo que se correspondería con los primeros días de mayo y la decena inicial del mes de junio de 1494. Para realizar el *Desembarco* —del que hace tres versiones: 1854, 1855 y 1860— se inspira en el *Poema de Viana.* Representa, de modo escenográfico y grandilocuente, el momento en el que el Adelantado Alonso Fernández de Lugo*,* rodeado por sus huestes, coloca la Cruz en la playa. El pintor muestra la bahía, recortada por la cordillera de Anaga, así como las embarcaciones que han servido para transportar desde Gran Canaria al ejército castellano. Podemos percibir a los menceyes de los bandos de paz arrodillados delante de la Cruz y al capitán Sigoñe*,* oculto detrás de unos autóctonos cardones, quien en el poema aludido anunciará al jefe de los aborígenes, Bencomo de Taoro, la llegada de los extranjeros.

A finales del siglo pinta La *Primera Misa en Tenerife,* haciendo hincapié en los elementos del paisaje natural. El cuerpo de soldados se encuentra en orden militar, con los jinetes en primer término y los peones detrás. La obra está en consonancia con la tradición que afirma que los castellanos, una vez se produjo el desembarco, oficiaron misa en el mismo lugar del primer asentamiento. El fundamento de este asunto procede, en esta ocasión, de la obra *Conquista y antigüedades de las islas de Gran Canaria* de Juan Núñez de la Peña (reeditada en 1847 en Santa Cruz de Tenerife).

En el boceto de *La batalla de Acentejo,* sin fechar, recrea de nuevo la orografía y vegetación insular aunque, curiosamente, se aparta de la visión de Viana, al representar la fortaleza de los naturales que logran derrotar a los invasores en la batalla denominada *La matanza de Acentejo*, infiriéndose, por lo tanto, su capacidad de resistencia y su amor a la libertad.

Por lo que concierne a las obras historicistas de González Méndez, emplazadas en el Parlamento de Canarias, han sido estudiadas por el doctor Alberto Darias Príncipe, quien en una última revisión y actuali-





Hernán Cortés manda quemar sus naves. Antonio Pérez Rubio. 1878. Museo de Bellas Artes de La Palma. Santa Cruz de La Palma.



La batalla de Otumba. Manuel Ramírez Ibáñez. 1887. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

zación de su libro sobre esta institución parlamentaria, y a tenor de la iconografía representada, ha convenido en denominar a los lienzos *La Entrega de la princesa* y *La Fundación de Santa Cruz*:

> …el primero es con mucho el más interesante, por lo que significa en sí y por la riqueza de matices que el tema ofrece plásticamente. Antonio Tejera lo ha rebautizado como La «entrega de la Isla». El hecho, extraído muy probablemente de la «Crónica de Cedeño», narra la entrega de la princesa Dña. Catalina a D. Pedro de Vera como acto último de la fusión de los dos pueblos[26].

González Romero se interesó, asimismo, por los cuadros de historia, representando *La caída de Murillo*, y los que muestran las *batallas de Otumba* y de *Vicálvaro*[27].

Se conservan en Canarias dos pinturas de historia relativas al siglo de Cortés que plasman *La batalla de Otumba* y *Hernán Cortés manda a quemar las naves.* La primera de ellas la pintó Manuel Ramírez Ibáñez (Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife). En cuanto a la segunda, se debe a Antonio Pérez Rubio, que la pintó en 1878 (Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de La Palma).

NATURALEZAS SILENCIOSAS

La poética de la naturaleza muerta no suscitó demasiado interés a los pintores canarios del XIX en sus diversas modalidades. Dentro del grupo de los *bodegones* propiamente dichos, destacó Manuel Ponce, realizando varias composiciones a base de refundir elementos de distintos

[26] A. Darias Príncipe (2009): *El Parlamento de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, pp. 70-109. El texto se corresponde con la página 108.

[27] J. M. Alzola González (2007): *El pintor Isidoro González Romero (1823-1905)*, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.

cuadros del género debidos a la mano de Luis Meléndez y José López Enguídanos. Siguiendo dos obras de este último artista, depositadas en la Academia de San Fernando, pinta dos versiones de *Bodegón con liebre*. Como novedad, cambia el nombre de la cartela del frasco de vino que aparece en una de ellas. En las naturalezas muertas del grancanario, en lugar del *Peralta* de Enguídanos, puede leerse *Alfonsino* y *Malvasía*. Sus discípulos, los hermanos Dolores y Juan María de León y Joven, cultivaron también el género de modo ocasional, al igual que Domingo Massieu Westerling, Francisco Suárez León, Pedro Tarquis de Soria, Cirilo Truilhé y González Méndez.

Pasando a la modalidad denominada *Floreros*, mereció esporádicamente el interés de Lorenzo Pastor y Castro, que ejecutó algunas acuarelas en forma de ramilletes, a base de delicadas flores. También, en algún momento, llamó la atención de Manuel González Méndez, como pone de manifiesto la vistosa acuarela *Malvas.* Respecto a los *Bodegones de vanitas,* recurrimos nuevamente a Ponce de León, pues en su *Mesa revuelta* metamorfosea y juega con el *Sueño del Caballero* de Antonio Pereda[28].



La Entrega de la princesa. Manuel González Méndez. 1906. Parlamento de Canarias. Santa Cruz de Tenerife.

ASUNTOS MITOLÓGICOS Y ALEGÓRICOS

El polifacético González Méndez practica, casi en solitario, la temática mitológica con fines decorativos. De ahí sus ornamentales lienzos ubicados en la parte central del techo del salón de festejos del Gabinete Literario, en la capital grancanaria. En esta ocasión están dedicados al dios *Apolo con el carro solar,* a *Talía, musa de la comedia* y a *Orfeo.* De todos ellos podemos resaltar la soltura, dinamismo y luminosidad con que fueron concebidos.

Manuel González Méndez también cultivó con agrado la pintura de carácter alegórico-decorativa, como prueba *La verdad venciendo al error.* Dentro de esta temática el protagonismo lo canaliza Gumersindo Robayna, a través de la gran obra que decora el Salón de Corte de la Capitanía General de Canarias, en Tenerife, realizada a instancias del general Weyler. A modo de friso, plasma en la base del techo toda una iconografía al servicio del poder institucional, que pretende traducir la eficacia y bienestar de la España de 1889, aunque, paradójicamente, esta visión no se correspondiese con la realidad.

Un significado alegórico-simbólico se desprende de la *Bañista haciendo pompas de jabón,* obra de Nicolás Massieu Falcón (Casa Museo de León y Castillo, Telde, Gran Canaria). La bella muchacha —presumiblemente una modelo italiana— parece personificar un halagador canto a la sensualidad y al hedonismo de la vida. Pero, lo etéreo de las pompas de jabón, la futilidad de la belleza de la joven y lo efímero de la naturaleza con la que se la rodea, encierra el espejismo de un idílico oasis, que sirve de refugio a la «desnuda» realidad de la existencia.

[28] M. de R. Hernández Socorro (1998): "Endogamia y cosmopolitismo…", pp. 40-65; J. Allen Hernández (2005): *Frutos de la Tierra…*; M. de R. Hernández Socorro: (2008) "Bodegones con vida canaria…", pp. 47-59.



Apolo en el carro solar. Manuel González Méndez. Gabinete Literario. Cubierta del Salón Dorado. Las Palmas de Gran Canaria.

LA CARICATURA

La sátira caricaturesca tiene en los dibujos de Felipe Verdugo Bartlett (1860-1895) un buen exponente. Este militar con vocación de artista, como si se tratase de un reportero fotográfico, reflejaba, a modo de crónicas de los distintos viajes que realizaba, sus recuerdos e impresiones de las diferentes zonas visitadas en una serie de apuntes que conformaban pequeños álbumes. En el caso de Canarias, podemos citar los satíricos y jocosos dedicados a *Fuerteventura, Gran Canaria* o el denominado de los *Macacafunes,* ambientado en la isla de La Palma. Este último, concebido con carácter burlón, nos narra en forma de viñetas los sinsabores de los «macacafunes» (los hombres de la propia familia del pintor), en su cansina y desesperada búsqueda por encontrar el «amor», teniendo que sortear todo tipo de problemas



Bañista con pompas de jabón. Nicolás Massieu Falcón.1882. Casa Museo León y Castillo. Telde (Gran Canaria).

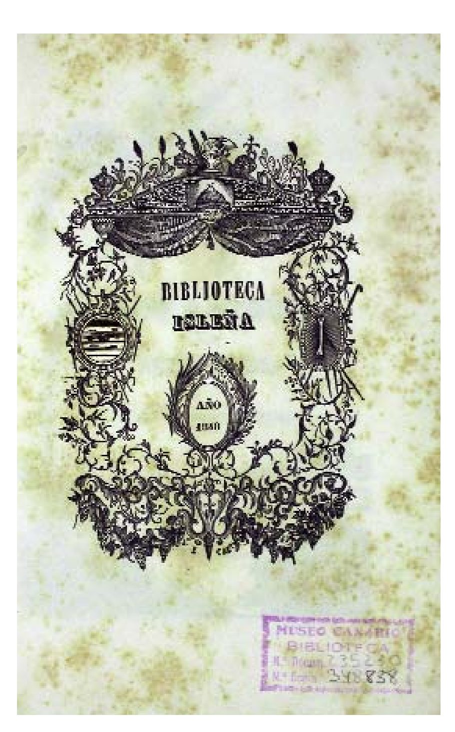
al no haber sido agraciados con una gran belleza física. Al menos así lo ve el protagonista de la historia, el propio Felipe Verdugo, quien va autorretratándose sucesivamente a través de las distintas escenas de los dibujos, asumiendo en su persona la fantasmagórica soltería familiar. En la tercera lámina del álbum, por el dibujo y texto que le acompaña, el artista juega a brindarnos, tanto una alegoría de la Pintura —el pintor en su taller con la paleta, tubos, carpetas de dibujos—, como una simbólica alusión al amor utópico e idealizado: *el Macacafú 2° era muchacho aficionado en alto grado a cultivar las bellas artesanas o las bellas artes, simplemente, o las bellas más brevemente y eso que era feo como un macaca...*



Autorretrato caricaturesco de Felipe Verdugo en el Álbum de los Macacafunes. Felipe Verdugo Bartlett. *C.* 1886. Museo Regional Militar. Santa Cruz de Tenerife.

LAS ILUSTRACIONES

Dibujos y pinturas de artistas canarios del XIX se *grabaron* en forma de litografías, sirviendo de ilustraciones en revistas, libros y periódicos editados en Canarias, asociándose, por otra parte, tímidamente, a la profusión decorativa de la época romántica. Se trataba de publicaciones con un mercado editorial reducido, dirigidas hacia una minoría ilustrada que, inmersa en planteamientos de talante liberal, abogaba desde la prensa por la generalización de la cultura. Reseñábamos anteriormente como la Imprenta Isleña —propiedad de Pedro Mariano Ramírez— bajo el título de *Biblioteca Isleña* reeditó una serie de textos vinculados a la Historia de Canarias desde 1847 hasta mediados de los cincuenta, aproximadamente, que tendría su plasmación plástica en la pintura histórica ya comentada. Estos libros fueron ilustrados con grabados de Juan Carta y Cirilo Romero. La colección tenía una portada general distintiva, que acompañaba todas sus publicaciones, elaborada por Carta, con una teatral iconografía de difícil lectura, teniendo a la isla tinerfeña y al emblemático pico del Teide como protagonistas. A la altura de 1994 se describía así este curioso grabado:



Portada General de la Biblioteca Isleña. Juan. P. Carta. El Museo Canario.

> Frente al Archipiélago, ordenado como «Tenerife y sus satélites» (parafraseando el título de la obra de Olivia Stone), que en forzada lectura podría significar la vida y el progreso, se emplazaba la ruina y la decadencia con los símbolos de la muerte. El Padre Teide en forma de máscara tocada de gorro frigio —que representa al propio pico— presidía la parte superior de la escena. Elementos característicos de la agricultura isleña, los racimos que penden generosos de grandes guirnaldas, las tuneras, el millo,etc., completaban la estampa.·Cada una de las obras de esta Biblioteca Isleña presentaba, además, su propia portada, realizadas por Cirilo Romero, en donde ponía de relieve elementos de fauna, flora y de paisajes autóctonos.

Podemos registrar otro interesante ejemplo de publicación ilustrada en 1882, en Santa Cruz de Tenerife. Nos referimos a la *Ilustración*, *Revista Científica, Literaria y Artística* auspiciada por Patricio Estévanez a través de la Imprenta Benítez. El citado promotor pedía por correspondencia la colaboración de la minoría culta isleña, recabándoles vistas de



Ilustración nº 137. *Grabado publicado en la Revista La Ilustración de Canarias, sobre la pintura de La Miseria de Gumersindo Robayna Lazo*. 1883. El Museo Canario.

poblaciones, monumentos y lugares emblemáticos de Canarias, a fin de difundirlos publicándolos en su revista. Un ejemplo de esta cooperación prestada a Estévanez por la élite ilustrada nos lo proporciona el grabado aparecido en *la Ilustración* en 1883 relacionado con la pintura de Gumersindo Robayna conocida como *La Miseria*. El dibujo previo lo hizo el propio pintor, grabándose en la Litografía Romero de Tenerife. Tiene el valor añadido de tratarse de uno de los escasos cuadros que aborda la temática social en la pintura canaria decimonónica. Sintetiza la miseria de las clases desfavorecidas en el último tercio de la centuria, tras la crisis de la cochinilla, en forma de una desangelada madre muerta a causa del hambre, cuyo pequeño hijo aún se amamanta de su pecho.



EL RETRATO DE FERNANDO DE LEÓN Y CASTILLO DE NICOLÁS MASSIEU FALCÓN (1892)

Santiago de Luxán Meléndez

La biografía de Fernando de León y Castillo (1842-1918) es de sobra conocida. El objetivo de este texto es presentar el significado político del retrato realizado por el pintor grancanario Nicolás Massieu y Falcón en 1892. Debemos tener presente la retratística del político teldense, con el fin de mostrar que una parte de su trascendencia pública tiene mucho que ver con los retratos, casi siempre formales y de aparato, realizados para figurar en instituciones públicas de Gran Canaria, desde la que dominó la política isleña durante la Restauración. Este cuidado de la imagen escénica, a través de la pintura y de la fotografía, que se dedica y regala a los seguidores, nos introduce en un género que es el de la retratística institucional, que tuvo amplia difusión en la pintura del XIX. Pero los cuadros de León y Castillo, del «conseguidor», que en momentos especiales es paseado en triunfo por las calles de las ciudades del Archipiélago, nos sirven igualmente para fijar la trayectoria del personaje. Con la ayuda de artistas, de importancia desigual, podemos contemplar los rasgos psicológicos más sobresalientes del representado, entre otros, la mirada aguda y penetrante, la elegancia y sobriedad, el saber estar, el status superior en suma —cercano y a la vez distante—, de quien domina la escena pública. Al mismo tiempo, tenemos la ocasión de valorar el paso del tiempo. Qué gran lección de historia personal nos transmite la contemplación de un Fernando de León y Castillo en la primera madurez, del óleo de Manuel Ojeda (1882) en el momento en que era ministro de Ultramar y tenía la fuerza para impulsar la construcción del Puerto de La Luz, con la imagen del anciano, lleno de dignidad, que no ha perdido el vigor de la mirada, ni el porte elegante en la senectud, que grabase E. Vázquez, para la edición de *Mis Tiempos* por la *Librería de los Sucesores de Hernando* de Madrid. Nada que ver, por otro lado, con la fotografía llena de formalismo y retórica que el Cabildo de Gran Canaria eligió como porfolio de la edición de los *Discursos parlamentarios y académicos* de la Tipografía del *Diario de Las Palmas*, en 1920, dos años después de su muerte. El pie de foto del personaje, enmarcado en un óvalo, no puede ser más escueto, pero tampoco más expresivo de esa fría retórica oficial a la que nos referíamos: «Excmo. Sr. D. Fernando de León y Castillo. Marqués del Muni». En este texto se presenta a León y Castillo como un patricio romano.

No debemos olvidar tampoco que en la trayectoria de este personaje se entremezclan los tres escenarios de la vida pública española. El plano local, en el que se tejen los hilos del caciquismo de la Restauración. El plano nacional, desde donde el político desarrolla su tarea como diputado, ministro o gobernador y el plano internacional, al que llega en la última y fructífera etapa de su vida, desde la atalaya privilegiada de la embajada de París.

De la serie de retratos conocidos del político de la Restauración —el citado de Manuel Ojeda de la Real Sociedad Económica de Gran Canaria (1882); el del Gabinete Literario de Nicolás Massieu y Falcón (1885); el de Manuel González Méndez de la Económica de Gran Canaria (1900); el de Mateu Ballasch de la Casa Museo León y Castillo de Telde (circa 1900-05) o el de Raimundo Madrazo de Telde (1905)— queremos destacar de modo preferente el segundo óleo que le dedicase Massieu Falcón en 1892, que forma parte de la Galería de Hijos Ilustres de Arucas.

Fernando de León y Castillo entre 1886-1892, formó tándem con Alfonso Gourié Álvarez, el industrial aruquense que fundó la Fábrica de azúcar de San Pedro (Arucas 1884), consiguiendo primero la declaración de producto nacional para los azúcares canarios (Real Orden de 20-II-1886) y confirmando después (Real Decreto de 20 de febrero de 1892) su libre entrada en el mercado español. Los beneficios de estas disposiciones, sin embargo, apenas duraron hasta 1900, en que la reforma de los Puertos Francos de Fernández Villaverde las dejó en suspenso. El *lobby* industrial andaluz cuyos intereses fueron coincidentes con los comerciales de potencias de primer rango —Reino Unido, Francia y Alemania— situaron a la industria azucarera canaria en una posición de debilidad, que solo pudo compensar con el apoyo de figuras de gran prestigio y autoridad nacional, como era el caso de León y Castillo, que comprometió su propia posición política para apoyar la experiencia hasta el límite de sus posibilidades.

Lo que nos interesa explicar ahora, una vez señalado el compromiso del político con la iniciativa industrial aruquense, es valorar que su imagen, a través del retrato encargado por la Corporación Municipal al pintor Masieu y Falcón, pasó a ocupar un lugar de honor en el Salón de Sesiones del Ayuntamiento y que, incluso, representó al propio León, al ser paseado bajo arcos triunfales, levantados al efecto, para celebrar el éxito, efímero también al fin y al cabo, de los azúcares canarios (foto de Luis Ojeda, 1892).

Este retrato de Massieu es casi una réplica del colgado en las paredes del Gabinete Literario de Las Palmas, con el añadido de que, en este caso, Fernando sujeta la *Gaceta de Madrid* de 20 de febrero de 1892, en la que se publicó el decreto. El telegrama fue recibido en Gran Canaria como la gran victoria de León y Castillo que, como tal, fue felicitado y reconocido por todas las corporaciones e instituciones de Gran Canaria.


EL VIAJE DE IDA Y VUELTA

El escenario insular se les hacía reducido a los artistas canarios. Deseaban salir al exterior para conocer otras realidades artísticas, entrar en contacto con compañeros de la profesión y, en definitiva, tener la posibilidad de poder ampliar sus horizontes culturales. La considerable distancia que media entre las Islas y la Península llevaba aparejado el consiguiente largo viaje en barco hasta Cádiz para desde allí trasladarse a Madrid, punto de destino más apetecido por los pintores isleños a fin de estudiar en la Academia de San Fernando. Nicolás Alfaro combinó el paso por la capital con el asentamiento en tierras catalanas. Gumersindo Robayna se fijó un itinerario de aprendizaje más dilatado espacialmente que englobaba Madrid (estudio de Eugenio Lucas Padilla), Sevilla (contacto con A. Cabral Bejarano), París (relación con Émile Lasalle, Garnier...) y Cuba (La Habana). Otros escogieron Inglaterra (Lorenzo Pastor y Castro), Francia (Manuel González Méndez, José Cecilio Montes), Italia (Nicolás Massieu Falcón y Botas Ghirlanda).

Algunos estuvieron en tierras peninsulares y luego dieron el salto al mundo americano: el camino sin retorno a Cuba de Valentín Sanz y Felipe Verdugo o el recorrido por Perú de Pereyra y Pacheco.

El mayor número de pintores que salieron de las islas para perfeccionar sus capacidades artísticas procedía de Tenerife, fundamentalmente de su capital Santa Cruz (Alfaro, Gumersindo y Teodomiro Robayna, Valentín Sanz, Eduardo Rodríguez Núñez, Felipe Verdugo, José Ravina, Botas Ghirlanda...). Otros habían nacido en el Puerto de la Cruz (Luis de la Cruz, Álvarez Rixo. Marcos Baeza); La Laguna (Pereyra y Pacheco, José Lorenzo Bello); Icod (José Cecilio Montes), Santa Úrsula (Lorenzo Pastor y Castro), o Tegueste (Felipe Rodríguez).

En cambio, de Gran Canaria (Manuel Ponce de León, Nicolás Massieu Falcón) y de La Palma (Manuel González Méndez, Pedro Poggio) fueron muy pocos los pintores que perfeccionaron sus estudios fuera del Archipiélago.

Todo lo que estos artistas vieron, oyeron y asimilaron en sus escenarios de aprendizaje pictórico repercutió positivamente en los distintos ámbitos geográficos isleños de los que procedían, a través del magisterio que directa o indirectamente ejercieron sobre sus discípulos. Contribuyeron, pues, a renovar los distintos ambientes artísticos isleños con sus periplos de ida y vuelta, posibilitando la entrada en Canarias de aires cosmopolitas en el terreno de las Bellas Artes.

CANARIAS–MADRID–OLOT–LA HABANA

A la corte madrileña acudió primeramente Antonio Sánchez González (1758-1825) siendo nombrado pintor adornista de cámara. Por motivos de índole personal no regresaría a Canarias. Luis de la Cruz y Ríos se convertiría en pintor honorario del monarca Fernando VII, retratándolo en varias ocasiones como a otros miembros de la realeza. Tampoco volverá a las islas, pero su impronta artística tendría consecuencias indirecta en los pintores canarios, al haber sido en Málaga profesor del paisajista belga Carlos de Haes, quien a su vez será maestro en Madrid de Alfaro, Valentín Sanz, Eduardo Rodríguez y Pedro Tarquis.

De entre los profesores de la Academia de San Fernando que ejercieron una mayor influencia sobre los artistas isleños, de la época que abordamos, reseñamos los nombres de Federico de Madrazo, Villaamil y Carlos de Haes.

A través de Manuel Ponce de León llegan a Canarias las formas románticas de retratar de Federico de Madrazo —quien incluso le llegó a regalar el primer retrato que le hiciera al *Marqués de Miraflores*— y los ecos de la estética nazarena, cuyas huellas se advierten, por ejemplo, en el ovalado lienzo que muestra a la *Virgen con el Niño* adornado con un espléndido marco isabelino. Las influencias del gran retratista, que pueden percibirse en los retratos ejecutados por el canario, son bastante mayores. Sirvan como botón de muestra los realizados a *Rafael Massieu Bethencourt* (1844) y *a Francisco María de León* (1845). Las manos del primero, pudo haberlas ejecutado el propio Madrazo, ya que la tela fue pintada durante la estancia de Ponce de León en Madrid, que coincidió además con la del representado, pues había acudido a la corte para recibir clases del actor Julián Romea. El cuadro nos remite a dos retratos de Federico: el de *Pedro de Madrazo* (1842) y el *del Duque de Ripalda* (1844) especialmente al primero.



Rafael Massieu y Bethencourt. Manuel Ponce de León y Falcón. *C.* 1844. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).

Por lo que respecta al realizado a su hermano *Francisco María de León y Falcón* —realizado ya en Gran Canaria— puede ser considerado una peculiar visión alegórica del arte o un autorretrato simbólico de su autor.

La esencia del paisaje romántico penetra en Canarias de la mano de Nicolás Alfaro Brieva, alumno en la Academia de San Fernando de Jenaro Pérez de Villaamil a principios de la década de los cincuenta. Sus naturalezas, concebidas con suaves tonalidades doradas, no perturbadas por las pequeñas figuras humanas y que cuentan con la presencia de arquitecturas en ruinas, así lo atestiguan. Entre 1870-73 se establece en Barcelona, los paisajes tinerfeños ceden paso a los catalanes, especialmente a los de temas gerundenses. Aunque no vuelva a las Islas, su especial mirada sobre el paisaje ya había dado frutos, al haberla transmitido, en la Academia de Bellas Artes de Tenerife, a pintores de la talla de Filiberto Lallier o González Méndez.

Alfaro no se quedó solamente en los planteamientos del paisaje romántico, sino que fue capaz de acogerse, en un primer momento, a la visión del paisaje realista que le ofrecía Carlos de Haes —profesor suyo



Paisaje de Olot. Nicolás Alfaro Brieva. *C.* 1875. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

también en Madrid— y en un segundo tiempo, a las posturas renovadoras que se llevaban a cabo en la *Escuela de Olot* en torno a Joaquim Vayreda i Vila, con el que establecerá contacto.

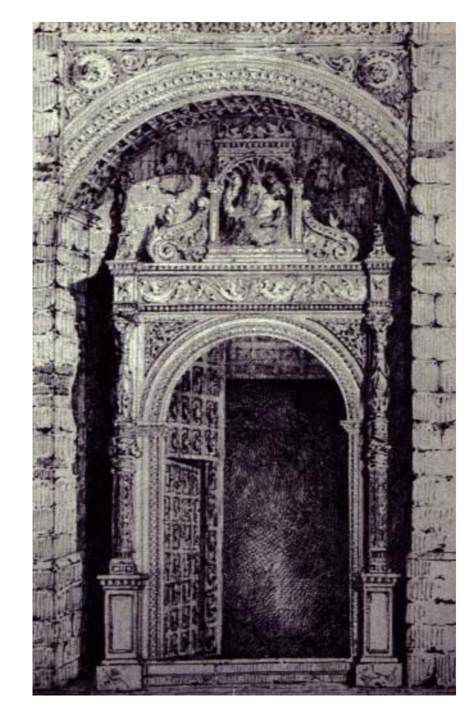
Obras *como Paisaje de Olot* o *Laderas del Ter* (Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife) muestran con nitidez figuras y animales en plácidos escenarios rurales, impregnados de una cierta melancolía, muy en consonancia con la forma de ser del la referida escuela: *Vayreda se nos revela como un hombre de pueblo y más bien conservador que no llega a desprenderse nunca del pretexto romántico aunque lo evoquen contacto directo con lo real.*

La personalidad artística de Valentín Sanz Carta es la más interesante en el último tercio del XIX, en el campo del paisaje. Su periplo artístico se convierte en un viaje de ida sin retorno a Canarias —aunque con venidas esporádicas a Tenerife— pero con una significativa proyección sobre el mundo cultural cubano, llegando a considerársele como un pintor oriundo de Cuba. Becado por la Diputación Provincial de Canarias en 1873, acude a la Academia de San Fernando, entendiendo el modo de interpretar el paisaje y el retrato de sus maestros Carlos de Haes y Federico de Madrazo. Con el apoyo prestado por canarios influyentes -contando especialmente con el del político Fernando de León y Castillo- consigue en Madrid un cierto reconocimiento público. De ello da fe el haber podido retratar al rey Alfonso XII, el hecho de que el monarca adquiriese su obra *El alba en los campos de Asturias,* o su participación en la Exposición Madrileña de Acuarelas de 1880.

En 1882 con la ayuda del entonces Ministro de Ultramar, el citado León y Castillo, consigue ir a Cuba formando parte de una expedición encargada de estudiar la flora antillana, en calidad de dibujante del interdisciplinar proyecto. Allí permanecerá por espacio de dieciséis años,

hasta su fallecimiento, representando en sus cuadros la naturaleza tropical cubana, dominando la luz y el color con técnica impresionista, como puede palparse en el paisaje titulado *Riachuelo de Cuba* (Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife). A finales de 1886 consigue la cátedra de paisaje de la Academia de San Alejandro de La Habana, haciéndose eco la prensa de Las Palmas de Gran Canaria de su éxito.

Felipe Verdugo no acudió a estudiar a la madrileña Academia de San Fernando, pero sí parece oportuno el que dejemos aquí constancia de los dibujos realizados por este militar y pintor en tierras peninsulares. En virtud de los diferentes destinos que tuvo, viajó por diversas partes de España y del extranjero (Filipinas, Marruecos, Italia, París...), recalando finalmente en La Habana como Valentín Sanz. De todos estos itinerarios viajeros dio cumplida crónica en forma de dibujos, de los que ya hemos reseñado, los de carácter caricaturesco, relacionados con Canarias. Nos interesa reflejar ahora los realizados en Guadalajara y Segovia, de forma especial los primeros, que conforman un pequeño y romántico cuaderno de viaje titulado *Recuerdos de Guadalajara.* Capta la particular mirada que tiene el artista tinerfeño de monumentos y lugares de esta ciudad del Valle del Henares. Llama la atención, entre todos los diseños, el que muestra —con precisión casi fotográfica— la magnífica *portada* renacentista del que fuera convento de *La Piedad y* más tarde albergara el Instituto de Segunda Enseñanza y Biblioteca Provincial.



Portada de La Piedad. (Álbum de Guadalajara). Felipe Verdugo. 1879-1880. Museo Militar Regional (Santa Cruz de Tenerife).

EL CAMINO DE FRANCIA

La aventura francesa interesa a Cirilo Truilhé, quien después de asistir a la Academia de Bellas Artes de Burdeos, cambia su paleta clasicista, producto de las enseñanzas de Pastor y Castro, por otra romántica. Su dilatada vida le permitió abrirse al influjo del Realismo, de manera sosegada, e incluso llega también a sentirse atraído por los impresionistas. Entre los discípulos y amigos que se beneficiaron de su magisterio brilla con luz propia, a mediados de los setenta, Valentín Sanz.

Pero, indudablemente, era París la meta deseada por cualquier artista que se preciara de serlo. Allí encaminaron sus pasos Manuel González Méndez —el pintor canario más internacional del XIX— José Cecilio Montes, Gumersindo Robayna y, a principios de la pasada centuria, Botas Ghirlanda.

Entre los años sesenta y setenta discurre la estancia parisina de José Cecilio Montes —acomodándose en la rué Fontaine nº 40— entre visitas al Louvre y participación en exposiciones. Alloza Moreno reseña que consiguió la Medalla de Oro en 1869, en el certamen organizado por la Escuela de Bellas Artes. Aunque estudios más recientes no hayan podido testimoniar este dato, si parece confirmarse la participación de Montes, en dicho año, en los salones del Segundo Imperio con el retrato de su maestro *Ramón Rodríguez.*

De los setenta en adelante, a los pintores españoles no les va a interesar tanto el hecho de cursar estudios de perfeccionamiento pictórico



Riachuelo de Cuba. Valentín Sanz Carta. 1893. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.



Paisaje. Cirilo Truilhé Hernández. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

en la parisina Escuela de Bellas Artes, como el poder entrar en los talleres que regentaban los pintores más afamados para captar sus habilidades pictóricas con fines netamente lucrativos. Inmerso en esta corriente, podemos situar la dilatada estancia en la capital francesa del palmero González Méndez, discípulo de Jean-Léon Gérôme, considerado uno de los pintores de mayor éxito del momento. Desde abril de 1870 sigue cursos en la Academia de Bellas Artes con una cierta notabilidad, obteniendo en la asignatura de Anatomía, en 1871, la correspondiente medalla.

Vivirá en el *25 Boulevard d'Enfer* y en el *23 Rue Rousselet*, participando en varios salones de la Tercera República y asistiendo a las Exposiciones Universales de 1878 y 1889. Concurrirá a estos certámenes con retratos, temas costumbristas canarios o bretones y obras de carácter historicista ambientadas en la Francia de Luis XIII —muy en consonancia con su condición de discípulo de Gérôme— que traían aparejadas el consiguiente triunfo comercial.

Consigue en 1896 presentar al público parisino una heterogénea muestra de su obra en la galería *Georges Petit*, desde el 17 de junio hasta el 3 de agosto. A raíz de esta promoción personal, logra con el beneplácito de su maestro y de otros artistas y críticos franceses, la condecoración de la Cruz de la Legión de Honor. Desde la capital francesa visitará en diversas ocasiones Madrid, otras zonas de la Península y Canarias. Concretamente, en julio de 1886 vino a Las Palmas de Gran Canaria para exponer pinturas al óleo y a la acuarela en los salones del nuevo teatro.

La forma de pintar de Manuel González Méndez es elegante, detallista y luminosa —identificada en ocasiones con el fortunysmo—, y mostrándose en otros momentos un tanto academicista.



Playa de Venecia. Nicolás Massieu Falcón. 1881. Casa Museo de Colón (Las Palmas de Gran Canaria).

LA MIRADA HACIA ITALIA

El viaje a Italia de Botas Ghirlanda, subvencionado por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, le llevó a pintar paisajes de Roma, Nápoles y Venecia con diluida técnica lumínica. Otros escenarios italianos como Milán y Génova sirvieron a José Ravina Salvago para triunfar y vender sus paisajes a la altura de 1870. Por su parte, Felipe Rodríguez Valerio, consigue una mayor fluidez en sus acuarelas a su paso por la geografía napolitana. Pero, sin lugar a dudas, la sugestión por lo italiano será más incisiva en Nicolás Massieu Falcón. Tras su paso por la Academia de San Fernando marcha a Roma, perfeccionando su modo de pintar en la Academia Española con Casado del Alisal. De esos momentos destacamos las *vedutti* venecianas y los lienzos, ya aludidos, que representan a la *Bañista haciendo pompas de jabón* y a *La Justicia,* de claras connotaciones miguelangelescas.

De regreso al Archipiélago, se dedicará al retrato y muy especialmente a la plasmación de sosegados y bucólicos paisajes de su isla natal, captando las distintas sensaciones atmosférico-ambientales, con colorista y deshecha pincelada que denotan la huella italianizante. Su manera de concebir el paisaje y el retrato la transmitió a toda una serie de discípulos que pasaron por las aulas de la Academia de Dibujo de Las Palmas, de la que fue director, y entre los que sobresalieron, Nicolás Massieu Matos, Francisco Suárez León y Juan Carló.

El contacto con Italia lo mantuvo Massieu Falcón a lo largo de toda su existencia, al haber estado al frente del consulado de dicha nación, en la capital grancanaria, durante cuarenta largos años (1888-1929), mereciendo la condecoración de Comendador de la Corona de Italia[29].

[29] *Ídem* (1998): "Endogamia y cosmopolitismo…", pp. 40-65; *Ídem* (1997): "La pintura del siglo XIX: de la sacristía a los salones burgueses", pp. 23-40; *Ídem* / S. de Luxán Meléndez (1990): "Una visión de Guadalajara en el último tercio del siglo XIX a través del Cuaderno de Dibujo de un pintor canario". En *Actas del II Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, pp. 703-729; M. de R. Hernández Socorro (1995-96): "Dibujos realizados en La Palma por el pintor decimonónico Felipe Verdugo Bartlett: Breve ensayo de introspección de Soledades". En *Vegueta*, Anuario de la Facultad de Geografía e Historia, nº 2, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 245-259; *Ídem* (1991): "Un viaje por Fuerteventura a través del Álbum del pintor santacrucero Felipe Verdugo Bartlett. Noviembre de 1887". En *Tebeto. Anuario del Archivo Histórico de Fuerteventura*, nº 4, Cabildo Insular de Fuerteventura, pp. 165-177; *Ídem* (1996): "Instantáneas de Gran Canaria en el último tercio de siglo XIX. Bocetos de viaje de Felipe Verdugo". En *Actas del XI Coloquio de Historia Canario-Americana,* T. II, Cabildo de Gran Canaria, pp. 243-266.

LOS ARTISTAS



Miniatura. Luis de la Cruz y Ríos. Las Palmas de Gran Canaria (Colección particular).

LA ÉPOCA FERNANDINA: LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS

En la época fernandina, durante el primer tercio del siglo destaca Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853), natural del Puerto de La Cruz. Aunque se consideró siempre un autodidacta, sus pasos iniciales en el mundo de la pintura los dio de la mano de su padre, Manuel Antonio de la Cruz, y del pintor Juan de Miranda, teniendo una cierta incidencia sobre su forma de retratar la obra de Vicente López. En líneas generales su producción retratística se inscribe dentro de la estética neoclásica, posando para su paleta miembros de la realeza, aristocracia y, en menor medida, de la burguesía. Se trata de un artista que mereció un número notable de honores y condecoraciones en la Corte española (Pintor de Cámara y secretario honorario de Fernando VII) y en las extranjeras (Pío VII le invistió como caballero de la Orden de la Espuela de Oro y Conde del Sacro Palacio; mientras que Carlos X le condecoró con el Gran Cordón de San Miguel de Francia), por lo que su justa fama dentro del panorama de las Bellas Artes traspasa el ámbito cultural canario. Calificado como un buen retratista destaca, aún más, en el campo de la *miniatura-retrato*, dominando esta técnica con brillante maestría.

En el quehacer artístico de Luis de la Cruz, Padrón Acosta destaca dos períodos diferentes —el canario y el peninsular— de duración y fecundidad similar, que tienen como denominador común la facilidad para caracterizar a las personas que representaba.

ETAPA CANARIA (1776-1815)

En su aprendizaje, los aires ilustrados que se respiraban en el Valle de La Orotava a finales del Setecientos, jugaron un papel primordial. Ya nos referimos a sus primeros maestros, su propio padre y Juan de Miranda. En este período inicial se muestra mejor dibujante que colorista, optando por una gama de tonalidades ocres —sobre todo en las carnaciones— negras, blancas y grisáceas. Sus retratos se caracterizan por la expresividad en la captación de la fisonomía de los distintos personajes, sin olvidar la meticulosidad de la que hacía gala en el tratamiento de los rostros. A esta fase tinerfeña corresponden un significativo número de

retratos masculinos, entre los que podrían citarse el del *Vizconde del Buen Paso*, el del Comandante General de Canarias *Antonio Gutiérrez*, o el que dedica al arquitecto de la Catedral de Santa Ana, Diego Nicolás Eduardo. Merecen reseñarse también las representaciones del Marqués de la Quinta Roja *Cristóbal de Ponte* y muy especialmente el ya citado lienzo que recoge de modo sedente al *Obispo Verdugo Albiturría*, conservado en la Catedral de Las Palmas. A pesar de ser clérigo el representado, la pintura no responde al tratamiento tradicional de las figuraciones eclesiásticas. Pinta a *Manuel Verdugo* de modo desenfadado, muy humano y con inteligente rostro. Aparece configurado de modo sedente, de cuerpo entero, ataviado con violáceas vestiduras y portando un libro entreabierto en la mano izquierda. Entre los cuadros que captan personajes femeninos, podrían citarse los dos realizados a *Isabel Meade Power*.

El período canario se caracteriza, además, por la docencia ejercida por el portuense en la Escuela de Dibujo del Real Consulado del Mar de La Laguna.



Retrato del obispo Manuel Verdugo y Albiturría. Luis de la Cruz y Ríos. Antesala de la Sala Capitular de la Catedral de Santa Ana (Las Palmas de Gran Canaria).

Etapa peninsular (1815-1853)

El punto de arranque de este período es su viaje a Madrid con la finalidad de retratar a Fernando VII, a lo que aspiraba fervientemente, en compañía de su mujer Francisca Casañas e hijos. En la Corte pintará al monarca en varias ocasiones, así como a otros miembros de la familia real. Las obras efectuadas en esta época se caracterizan por un mayor dominio del colorido, respecto a las realizadas en las islas, aunque quizá haya que lamentar que sus retratos hayan perdido parte de la naturalidad que solía imprimirles, en aras de un mayor dominio de la técnica y del virtuosismo. El cambio debió de obedecer a la contemplación directa de las obras de los grandes maestros. En estos momentos queda seducido por la rutilante forma de pintar de Vicente López Portaña y, por supuesto subyugado, ante la genialidad retratística de Goya. Allí pintó, entre otros, *los retratos de Fernando VII y de su esposa* (Ayuntamiento de Sevilla), el realizado a *Fernando VII* del Museo del Prado, así como la resuelta e inusual representación matrimonial de este rey con María Cristina, paseando por los jardines de la Granja (Museo de Bellas Artes de Oviedo). Anotamos, además, las telas que captan al Monarca y a su hermano Carlos María Isidro del Instituto Cabrera Pinto de La Laguna. Espléndido es el *Autorretrato en su estudio,* dando la espalda a un lienzo con la efigie de Fernando VII. Se enorgullece de su condición de pintor, representándose con desenfadada elegancia, mostrando la paleta con los pinceles y sosteniendo sobre sus piernas una gran carpeta de dibujos o proyectos (Madrid, colección particular).

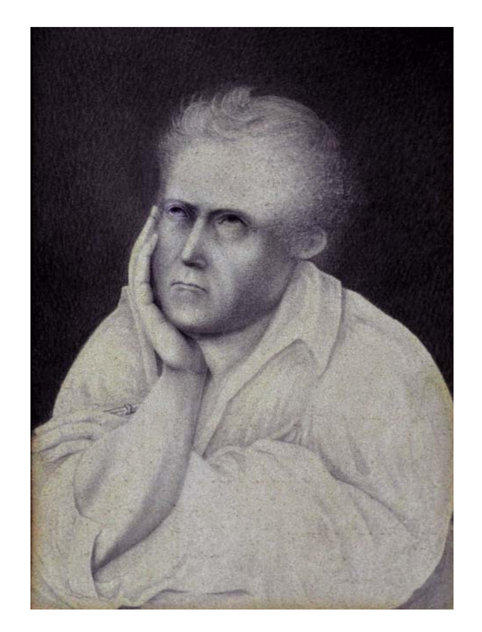


Fernando VII y M.ª Cristina paseando por los jardines de La Granja. Luis de la Cruz y Ríos. 1832. Museo de Bellas Artes. Oviedo (Asturias).

Pese a su deseo de volver a la tierra natal, no regresaría a las Islas, discurriendo los últimos momentos de su vida en Málaga, donde ejerció como profesor de dibujo, contando presumiblemente entre sus discípulos al que sería reputado paisajista Carlos de Haes, falleciendo en Antequera el 20 de julio de 1853.



Fernando VII. Luis de la Cruz y Ríos. 1816-1817. Instituto Cabrera Pinto. La Laguna (Tenerife).



Juan de Miranda. Lorenzo Pastor y Castro. Finales del siglo XVIII. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

En la época que abordamos resaltamos la labor de Antonio Pereyra Pacheco (1790-1858) —protegido del Obispo Encina— realizador de una importante colección de dibujos que representan retratos, planos y edificaciones relacionados con la ciudad de La Laguna, Las Palmas de Gran Canaria, Lima… De la misma manera, es de obligada referencia la especial mención de Lorenzo Pastor y Castro (1784-1860), que aunque se decantó fundamentalmente por el género paisajístico, sintió un cierto interés por el retrato, como prueba la miniatura a la acuarela efectuada al presbítero *Juan Agustín de Chaves*, o el espléndido dibujo a lápiz, que muestra el rostro de Juan de Miranda (Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife). Compartió sus aficiones pictóricas con las tareas de la enseñanza del dibujo, llegando a ser nombrado director de la Academia Provincial de Bellas Artes de Tenerife siendo el iniciador de la corriente paisajista continuada posteriormente por sus discípulos Cirilo Truilhé y Nicolás Alfaro. Igualmente, fue miembro de la Comisión Provincial de Monumentos.

Junto a estos nombres —también a caballo entre el Setecientos y el Ochocientos— habría que citar al grancanario José Ossavarry Acosta (1766-1853) que trabajó especialmente el retrato; al cortesano pintor adornista, Antonio Sánchez González (1758-1825), que estudió en la Academia de San Fernando; a José Agustín Álvarez Rixo (1796-1883), creador de varias miniaturas, dibujos y acuarelas con las que ilustró sus escritos, entre los que destacamos el *Cuadro Histórico de estas Islas Canarias…*; y al también artista portuense Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809), pintor de composiciones religiosas como las telas conservadas en la iglesia de Nuestra. Señora. de la Peña de Francia de su localidad natal.

LA ERA ISABELINA

En este período las enseñanzas artísticas reciben un importante impulso a través de las academias de dibujo de Las Palmas y de Santa Cruz de Tenerife. Con el Romanticismo, los encargos les llegaron a los pintores fundamentalmente a través de la burguesía de santacrucera, grancanaria y palmera. Esta clase social demandaba de modo especial para decorar sus viviendas e instituciones públicas, una serie de pinturas acordes con la estética romántica. Así, los géneros más cultivados fueron: el retrato, como expresión de la individualidad e intimidad, con claras connotaciones emotivas propias del momento; el paisaje, resultado de la importancia que cobra en la época la naturaleza, optando por captar el interior de las islas (montañas, bosques, flora autóctona…); la pintura costumbrista, que gusta representar lo propio y familiar de cada lugar; la pintura de historia, relacionada con la conformación de una identidad regional; y la temática religiosa. Cabe destacar la realización de un significativo número de copias de grandes pintores resultado del proceso de aprendizaje, al que se añade el interés de tener en las islas réplicas de obras maestras de la historia de la pintura.

En esta época que abordamos, la nómina de artistas tinerfeños era considerablemente más densa que la de la vecina capital grancanaria. Quizás pueda deberse al mayor peso relativo de la Academia Provincial de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, junto a la Sociedad de Bellas Artes, en los momentos que estamos historiando, sobre la Academia de Dibujo de Las Palmas. Podemos entresacar como referentes fundamentales del quehacer pictórico de esta generación a tres pintores: Nicolás Alfaro Brieva, Cirilo Truilhé Hernández y Gumersindo Robayna Lazo. Dentro de la estética romántica se incluyen toda una serie de pintores tales como Alejandro de Ossuna y Saviñón (1811-1887), autor de bellos e idílicos paisajes de la vega lagunera; José Lorenzo Bello y Espinosa (1825-1890), músico y pintor que logró situarse al frente de la Academia Provincial de Bellas Artes o José Cecilio Montes (1831-1872), pintor y poeta, cultivador del retrato y del género religioso.

De la actividad pictórica de Gran Canaria dan fe los artistas Silvestre Bello, director durante algunos años de la Academia de Dibujo, el canónigo Antonio Carrión Avendaño, Isidoro González Romero, el dibujante Antonio Bethencourt Sortino, diseñador de planos topográficos de Las Palmas, el polifacético Amaranto Martínez de Escobar, nieto del imaginero Lujan Pérez, y el historiador y polígrafo Agustín Millares Torres (1826-1896), al que puede también considerársele un amante de las Bellas Artes por sus vistas de rincones emblemáticos de la ciudad de Las Palmas. A estos nombres podemos sumar los del retratista Juan del Castillo, Ventura Bustamante o Antonio del Castillo Olivares. Sobre todos ellos, y especialmente en la etapa isabelina que nos ocupa, se superpone la figura de Manuel Ponce de León, al que debe de identificársele, no sólo en el terreno de la pintura, con Las Palmas del Ochocientos.

Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905)

Artista de posición económica desahogada, de carácter polifacético. Se dedicó a la pintura, música, ejerció la docencia de las Bellas Artes, restauró obras artísticas, fue redactor del periódico *El Teide* (1862) y tuvo preocupaciones políticas. En el campo pictórico se dedicó especialmente a la pintura de paisaje y al retrato, decantándose por las técnicas al óleo y a la acuarela. La trayectoria estilística de Alfaro va desde la adopción del léxico romántico —pudiendo considerársele el más genuino representante tinerfeño dentro de esta estética— al realista, a partir de su asentamiento en tierras catalanas.

En un primer momento fue discípulo de Lorenzo Pastor y Castro. En Madrid, donde acudió para estudiar en la Academia de San Fernando, lo sería de Ponziano Ponzano en el dibujo y especialmente de Jenaro Pérez Villaamil, de quien capta la poética del paisaje romántico, como se percibe en *Paisaje con cascada* de crepusculares tonalidades, en donde la reducida presencia humana no perturba la armonía de sus idílicas naturalezas. Una segunda estancia en la citada Academia, le pone en contacto con las paisajísticas formas realistas propugnadas por el bel-



Laderas del Ter. Nicolás Alfaro Brieva. 1881. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

ga Carlos de Haes. El grueso de la producción de Alfaro girará pues, de modo primordial, en torno al paisaje.

Impartió clases de pintura y música en la Sociedad de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, de la que había sido miembro fundador en 1846. Estuvo al frente de la Academia Provincial de Bellas Artes donde enseñó paisaje y acuarela a partir de 1853, nombrándosele en 1857 profesor de dibujo y ornato en aquélla. Entre sus alumnos más aventajados citaremos a Valentín Sanz, Filiberto Lallier y Manuel González Méndez.

La Academia de Nobles Artes de San Fernando de Madrid, le designó en sesión de 29-1-1866 Académico correspondiente para la provincia de Canarias conjuntamente con Manuel Ponce de León y Falcón, cuyas vidas como en otros tantos aspectos se entrecruzaron. Por su interés para la historia del arte canario decimonónico transcribimos la carta de aceptación de dicho nombramiento dirigida al Secretario General de la Academia Eugenio de la Cámara:

> Acabo de recibir la satisfactoria comunicación de 29 de Marzo último en que V.S. me participa que esa Real Academia se ha servido nombrarme Socio Corresponsal y me apresuro a manifestarle que acepto dicho cargo y que por tan alta distinción quedo profundamente reconocido a ese docto Cuerpo y obligado a todos sus dignos individuos.
>
> Asimismo he recibido los Estatutos y Reglamentos que acompañaban a dicha comunicación y enterado que sea de las obligaciones que me imponen procuraré llenarlas de la mejor manera que me sea posible, siempre confiando más en mi buena voluntad y en mi constante aplicación a las artes, que en otras relevantes dotes de que carezco.
>
> Dios gue. a V.S. ms. as. Sta. Cruz de Tenerife 14 de Abril de 1866.
>
> Nicolás Alfaro.

Debemos añadir, que este pintor perteneció también a la Comisión Provincial de Monumentos, como ya ha quedado reseñado anteriormente.

En su obra artística se establece una cesura a partir de 1870-73, fecha en que se traslada a Barcelona de modo definitivo. A raíz de su establecimiento en tierras catalanas continúa especializándose, con éxito, en la representación de paisajes. Nicolás Alfaro no se quedó solamente en los planteamientos del paisaje romántico, sino que fue capaz de evolucionar acogiéndose a las posturas renovadoras de la Escuela de Olot, en torno a Joaquim Vayreda Vila, con quien entrará en contacto. Los placenteros escenarios rurales se mostrarán ahora de forma nítida reflejando figuras humanas y animales, eso sí, con ciertas dosis de melancolía. Siguió vinculado a su tierra mediante el envío de cuadros a los certámenes organizados por la Sociedad santacrucera de Bellas Artes (1883), Sociedad Económica de Amigos del País (1894) y Academia Municipal de Dibujo (1900).

La obra de este artista se localiza principalmente en colecciones particulares tinerfeñas y en el Museo Municipal de Santa Cruz. Como cultivador de paisajes, hay que destacar el brillante tratamiento de los referidos a estampas gerundenses.



Retratos de las niñas Julia y Juana Pallasar Alfaro. Nicolás Alfaro Brieva.1861. Tenerife (Colección particular).



Retrato de su esposa. Nicolás Alfaro Brieva. 1870. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

Su cronología como retratista abarca aproximadamente, desde 1842 —fecha en que realiza el dibujo de una cabeza de guerrero— hasta 1870. En Madrid debió de conocer el modo de retratar de los Madrazo, especialmente de Federico.

Alfaro realizó tanto retratos masculinos como femeninos o infantiles, enfrentándose también al retrato doble y al de grupo. Demostró gran habilidad en la elaboración de los mismos, manejando diversas técnicas (dibujo a lápiz, al óleo sobre lienzo y papel y a la acuarela). En su trayectoria como pintor de retratos pueden establecerse dos etapas. La inicial, nos remite a los años cuarenta, cuando estaba interesado por el dibujo y el óleo sobre papel, siendo las formas de sus representados un tanto duras. Obra significativa de este período es el pequeño retrato realizado a su *hermana Manuela*. Desde los años cincuenta hasta los setenta continuaría cultivando este género, en el que alcanzaría una gran madurez. Su paleta se ocupó, de modo primordial, del retrato femenino. Acudió a modelos de su propia familia (sobrinas, hermanas y esposa), reflejadas en nostálgicos y sosegados ambientes, siempre acompañadas por vistosas flores, colocadas delicadamente en sus manos, o en estilizados floreros.

El lienzo que muestra el retrato doble de cuerpo entero de sus sobrinas *Julia y Juana*, mereció ser galardonado en la Exposición Provincial de 1862 (Ayuntamiento de Las Palmas). En 1870 nos dio las mejores muestras de su capacidad como retratista, con los lienzos de su sobrina *Juana Pallasar Alfaro* —hacia la que sentía una especial predilección— y el de su propia esposa, la mallorquina *Adelaida Carlota* (Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife). Para representar a Juana escoge un coqueto y austero rincón de interior, que no le resta protagonismo a la representada, pero que le ayuda a definir su resuelto y elegante porte, cobrando gran importancia la luz que imprime a su rostro. Para su mujer, en cambio, un placentero y crepuscular paisaje, en armonía con la dulzura y sencillez de la representada.

Cirilo Truilhé Hernández (1813-1904)

Debido a que llegó a ser nonagenario puede observarse en su producción pictórica el paso de los distintos códigos estilísticos decimonónicos de una manera sosegada, sin saltos bruscos. En sus pasos iniciales como pintor se muestra neoclásico bajo las enseñanzas de Pastor y Castro, adhiriéndose al lenguaje romántico a partir de 1835, fecha en que regresa a Tenerife, procedente de Burdeos, en cuya Academia de Bellas Artes había realizado estudios. Por último, también se observa en su obra tendencias realistas, e incluso se deja influir por los impresionistas en la última etapa de su vida. Truilhé pintaba por afición puesto que su trabajo, como el de su padre —el francés Juan Truilhé Roulles— era el de consignatario de buques.

Fue el introductor del paisaje romántico en la pintura del Archipiélago tras su etapa de aprendizaje en Francia. Sus campesinos se mueven



Pertrechando las barcas. Cirilo Truilhé Hernández. 1861. Casa de Colón. (Las Palmas de Gran Canaria).



Retrato de Esteban Jaqués de Mesa y Merino. Manuel Ponce de León. 1847. Las Palmas de Gran Canaria.

en poéticos escenarios de tupida foresta y neblina, en donde las luces del amanecer y de las últimas horas del día son captadas líricamente mediante suaves tonalidades doradas y formas difusas. Bajo el influjo realista, el dibujo se hace más preciso en sus composiciones, las imágenes se aclaran intensificándose los detalles.

Truilhé fue —junto con Alfaro— quién inculcó el amor al paisaje a Valentín Sanz, que fue aventajado discípulo a la par que amigo, dejando incluso sentir su forma de pintar en el propio maestro.

De entre las obras de este autor reseñamos los paisajes conservados en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, dejando constancia de que cultivó el retrato —buena muestra de ello lo tenemos en los que representan al obispo de Osma de la catedral lagunera y al Señor de la Cruz—, así como la pintura costumbrista.

MANUEL PONCE DE LEÓN Y FALCÓN (1812-1880)

Fue un incansable colaborador con los poderes municipales, gobierno de la provincia e Iglesia. No sólo se interesó por la pintura, sino también por la proyección de importantes edificaciones públicas y privadas, levantadas en su ciudad natal, aparte de interesarse por las Ciencias de la Naturaleza y gestionar la administración de Correos de Las Palmas.

Como pintor, puede considerársele el más importante retratista de su época en la citada ciudad. Va a ser dentro de su trayectoria pictórica, donde consiga una serie de reconocimientos, como el nombramiento en 1848 de Pintor honorario de Cámara de la Reina Isabel II y en 1866 el de Académico Correspondiente de San Fernando. Recordamos, por otra parte, que a él se le debe la puesta en marcha de las exposiciones artísticas en Canarias en 1845.



Rosa Casabuena y Bravo de Laguna. Manuel Ponce de León. 1852. Palma de Mallorca (Colección particular).

Respecto a su iniciación en el terreno de la pintura y el dibujo, hay un fuerte componente de autodidactismo, que se vería posteriormente matizado con el paso por la Academia de San Fernando (1842-1845), donde tuvo como profesores a José y Federico de Madrazo. Trabó también amistad con Luis de Madrazo, quién lo retrató en dos ocasiones. La relación abierta en Madrid con Federico de Madrazo quedó plasmada en el regalo que este le hiciese del retrato del *Marqués de Miraflores* (Gran Canaria, propiedad particular).

Ponce de León actuó como pintor de retratos desde 1833 —fecha en que dibuja a su padre— hasta 1877, momento en que realiza el retrato del rey *Alfonso XII* de la Casa Regental. Podemos distinguir una primera etapa, en torno a la década de los treinta, en la que se expresa a través del dibujo a lápiz, elaborando los retratos de sus padres y del músico *Cristóbal Millares*. Un segundo momento, se correspondería con su estancia en Madrid, donde recibiría la influencia de Federico de Madrazo, como puede observarse en el *Retrato de Rafael Massieu Bethencourt*, al que hemos aludido. A su regreso a Las Palmas continuaría haciendo retratos, prácticamente de modo ininterrumpido hasta el final de su vida. Una influencia de interés puede sumarse a la de los Madrazo. Efectivamente, en el retrato de *Esteban Jaqués de Mesa* (Gran Canaria, propiedad particular, 1847) podemos observar ciertas referencias que recuerdan el estilo de Esquivel.

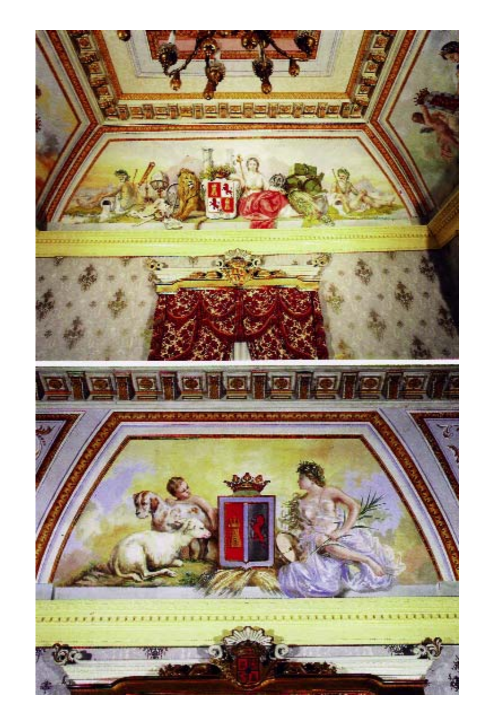
No se observa una linealidad estilística en la producción retratística de Manuel Ponce de León, ya que en sus obras muestra el sentir ecléctico propio de la era isabelina. Así realiza retratos inmersos en la línea del Romanticismo purista, aderezados con ciertos elementos de sabor clásico, como puede advertirse en los retratos de *Diego del Castillo*, *Diego Casabuena*, o los realizados a los Obispos *Lluch y Codina*. Dentro de la estética romántica, siguiendo formas menos oficialistas y más vaporosas, poniendo especial énfasis en el colorido y calidades de las telas, podemos referirnos a los retratos de *Rosa Casabuena* (Palma de Mallorca, propiedad particular) o al de *Eloísa Avilés*.

Por otra parte, algunas preocupaciones del Realismo pictórico se advierten en composiciones tales como el retrato de *Francisco Rodríguez Reyes* (Madrid), quién se nos muestra airosamente recortado sobre un paisaje canario, donde puede adivinarse la montaña de Gáldar, debido a la vinculación que esa localidad tenía con el representado. En otros lienzos también se perciben escenarios paisajísticos, concebidos como fondos de retratos. Podemos referirnos al realizado a su cuñado *Germán Música* (Sevilla), que refleja la montaña de Arucas o el de *José García de Lugo*, quién aparece acompañado por el pico del Teide.

La clientela que le encargó cuadros estaba conformada por grandes propietarios y alta burguesía de Vegueta, en la capital grancanaria, aparte de funcionarios, profesionales varios y eclesiásticos. Entre los retratos realizados a miembros de la Iglesia hay que señalar el de *Domingo Morales Guedes* (Gran Canaria, propiedad particular). Incluso, sus pinceles captaron las facciones de un conocido mendigo de la época, *Diego Taíta*.

La gran mayoría de los cerca de ochenta retratos que pintó fueron ejecutados al óleo sobre lienzo, predominando en su producción el retrato masculino sobre el femenino, cultivando también el retrato infantil, como ya hemos indicado. Cuida mucho los accesorios que rodean a los representados, ya que le ayudan a una mejor definición de los mismos y de sus aficiones. En ocasiones, emplea la fórmula de colocar junto al personaje una mesa cubierta con un paño de ricas calidades, donde sitúa utensilios de escritorio (Retrato del coronel *Agustín Cabrera de Bethencourt*), o flores, como es el caso de la tela que representa a *Rafaela Jacobina Llarena.* Concede gran importancia a las transparencias y veladuras en chales, cuellos, puños y hábitos religiosos. Asimismo siente especial predilección por captar a los personajes de modo sedente, recreándose en la representación de sillas y sillones de ricas maderas, tapizados de terciopelo.

En términos generales se aprecia en su obra pictórica una calidad desigual, ya que junto a retratos de buena factura, encontramos otros que muestran durezas de formas y menos soltura en la ejecución de la figura, que quizá pudiera suponer desinterés del pintor al realizar estos retratos o deberse a imperativos del propio cliente, al elegir un determinado modo de representación. No obstante, no hay que mirar únicamente en estos últimos las cualidades intrínsecamente artísticas, ya que debe de valorarse que este pintor haya sido el único artista canario del Ochocientos que nos ha legado una amplia galería de rostros de personajes que definieron la vida socioeconómica y cultural de Gran Canaria, durante algo más de un cuarto del siglo XIX.



Decoración del Salón del Trono de la Capitanía General de Canarias (Detalles). Gumersindo Robayna Lazo. 1881. Santa Cruz de Tenerife.

Gumersindo Robayna Lazo (1829-1898)

Además de las tareas propias de la pintura, Robayna desplegó una significativa y prolífica actividad en distintos campos de las Bellas Artes. Se interesó por el modelado, realizando los relieves escultóricos que decoran el frontón de la Capitanía General de Canarias y del Antiguo Hospital Civil de Santa Cruz de Tenerife; el mundo de la decoración (pinturas de carácter institucional que adornan el salón del trono de la referida Capitanía); practicó la restauración de obras artísticas —conjuntamente con sus amigos Alfaro y Truilhé— destacando la realizada en el dieciochesco monumento del Jueves Santo de la iglesia santacrucera de San Francisco.

Además fue platero, escenógrafo, profesor en la Academia Provincial de Bellas Artes y de la Escuela Municipal de Dibujo, y poseyó un gabinete óptico. Este último lo expuso personalmente en Las Palmas en diciembre de 1875, mereciendo la siguiente reseña en el periódico *La Prensa*:

> Acaba de llegar a esta Ciudad nuestro apreciable amigo el distinguido pintor D. Gumersindo Robayna, con objeto de exponer al público su Gabinete óptico, del que tanto se han ocupado los periódicos de Tenerife por el mérito que encierra. Los cuadros que nuestro amigo posee debidos a su pincel y fruto de un trabajo



Retrato de caballero. Manuel Ponce de León. Mediados del siglo XIX. Las Palmas de Gran Canaria. (Colección particular).



La Miseria. Gumersindo Robayna Lazo. 1882. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

> tan asiduo como esmerado ofrecerán sin duda alguna gran novedad, pudiendo asegurarse que ni aun en las principales poblaciones de Europa, se presentan con frecuencia trabajos de tal naturaleza que permiten apreciar en todos sus detalles y en todas sus bellezas las concepciones más grandiosas del arte y los panoramas más admirables de la naturaleza.
>
> Dicho Gabinete se halla establecido en la calle de Muro al costado del edificio del Teatro.
>
> Nos prometemos que el público le dispensará la buena aceptación que merece por su novedad y por el interés que inspira.

Su aprendizaje artístico lo realizó primeramente en Tenerife, junto a Lorenzo Pastor y Castro. Posteriormente, perfeccionaría sus estudios en Sevilla (1851), en donde conoce a Cabral Bejarano, marchando al año siguiente a Madrid, para asistir al estudio de Eugenio Lucas Padilla. En 1854 acude a París, ciudad en la que recibe las enseñanzas de Emile Lasalle, gracias a la mediación del naturalista francés Sabino Berthelot.

Gumersindo Robayna ha destacado especialmente dentro de la pintura canaria del XIX por haber sido uno de los escasos artistas preocupados por la temática histórica, aspecto del que ya hemos dado cuenta. Le interesaron, además, los temas sacros, el retrato, y, tímidamente, los temas de carácter social.

Como retratista realizó una serie de retratos de personajes señeros de la sociedad de las Islas, como el del ilustrado *Juan Iriarte*, teniendo primordialmente presente un grabado de Manuel Salvador Carmona, con dibujo previo de Mariano Salvador Maella; o el retrato del político *José Murphy Meade*, reflejado de perfil, captando la fuerza y el poder del retratado, tanto por su postura, como por los guantes y la misiva que le acompañan. Dentro del retrato de carácter historicista, hay que señalar el colectivo titulado *A los hijos ilustres de Canarias* (Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife), inspirándose para su elaboración también en el grabado. La obra se completaría con un marco arquitectónico de empaque.

También requirieron su atención personajes coetáneos, como el retrato que le hiciese a don *Enrique María de Borbón*, al alcalde Güímar, *José Delgado Trinidad y Lugo* o al ingeniero *Rafael Clavijo*, custodiado en la Capitanía General de Canarias. Pintó además los señoriales retratos sedentes que muestran a los obispos de Tenerife *Jacinto María Cervera* y *Ramón Torrijos*.

Dentro de la heterogénea producción de Robayna señalaremos también su interés por los temas sacros. Ejemplo de ello lo tenemos en *La degollación de San Pedro Mártir* de la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de Tenerife, y en la curiosa forma heterodoxa de representar a la *Trinidad* en la iglesia del Santo Cristo de Tacoronte.

La impresionante tela *La Miseria* le convierte en uno de los escasísimos pintores isleños del XIX interesados por plasmar un asunto de crítica social. En la anónima madre muerta, de la que su hijo pretende seguir alimentándose, puede verse una simbólica alusión a la crisis económica tras el hundimiento de la cochinilla. Siguiendo un dibujo previo del propio Robayna, la obra fue grabada en la litografía Romero y publicada en la *Ilustración de Canarias*, dirigida por Patricio Estévanez, en 1883.

MOMENTOS FINISECULARES

Asistimos a una época de esplendor y de gran actividad para la pintura canaria. El Realismo y posteriormente el Impresionismo serán las corrientes estéticas dominantes, coexistiendo con el Romanticismo en la producción de ciertos artistas. El paisaje, representado desde una óptica naturalista, es el gran protagonista de la pintura isleña tardo-ochocentista. Los pintores sienten el influjo de Carlos de Haes a la hora de resolver aquel género, por haber sido el belga maestro de algunos de ellos, en especial de Valentín Sanz, con quien la plasmación del paisaje canario llega, a decir de Padrón Acosta, a su plenitud. Géneros tratados con cierto interés serían el retrato, la pintura de costumbres, y la relacionada con temas de historia local, teniendo menos incidencia que en épocas anteriores los temas religiosos. Las figuras más destacadas son el tinerfeño Valentín Sanz Carta y el palmero Manuel González Méndez, pero no por ello habría que dejar de mencionar la labor de artistas tan significativos como la del paisajista lagunero, profesor de dibujo, Filiberto Lallier Ausell (1844-1914), fundador y director del Círculo de

Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife; Eduardo Rodríguez Núñez (1857-1899), farmacéutico, dibujante, acuarelista y escritor que organizara una tertulia en su farmacia de la calle Castillo, esquina a la del Norte, donde acudían importantes figuras del mundo de las artes y de las letras.

Podemos mencionar, también, al paisajista, dibujante y retratista Marcos Baeza Carrillo (1858-1914), estudiante en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, discípulo de Haes, fundador de una Academia de Pintura en el Puerto de la Cruz, en donde también instaló un Taller de Fotografía ; Ernesto Meléndez Cabrera (1856-1891), que cultivó el dibujo, la pintura y el grabado —colaborando con la revista *Ilustración de Canarias* de la que realizó su encabezamiento— estando además dedicado al género caricaturesco; el militar Felipe Verdugo Bartlett (1860-1895), hermano del poeta Manuel Verdugo, muy aficionado al dibujo de carácter satírico y burlesco , dejando constancia de sus impresiones de los distintos lugares que visitaba en una serie de cuadernos, como los dedicados a Fuerteventura o Gran Canaria, y Juan Rodríguez Botas Ghirlanda (1882-1917), que viajó a Italia subvencionado por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, pintando paisajes de Roma, Nápoles y Venecia, adhiriéndose a la técnica impresionista. Comparte el género burlesco de Verdugo, como se deduce de las caricaturas realizadas a *Patricio Estévanez, Benito Pérez Armas, Leoncio Rodríguez, José Moure,* etc. (Tenerife, propiedad particular). Botas fue, además, el autor del retrato del que fuera director del histórico Instituto de La Laguna *Adolfo Cabrera Pinto.*

Valentín Sanz Carta (1849-1898)

Ha sido reconocido por la historiografía artística como el más relevante paisajista del siglo XIX en las Islas. Debido a su precocidad en el terreno pictórico, ingresó siendo niño en la Academia Provincial de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, figurando entre sus profesores Gumersindo Robayna y Nicolás Alfaro.

> Estudió nuestra naturaleza concienzudamente. Sus cuadros empastados hasta conseguir el efecto que se proponía nos lo demuestran. Su labor es trabajosa: no resuelve en pinceladas amplias sino en finas y nerviosas como cuando se detiene a copiar detalladamente los revueltos yerbajos, zarzas y ramas.

De esta manera definió Alfredo Torres Edwards la pintura de Valentín Sanz, el más reputado paisajista canario del siglo XIX. La naturaleza isleña es abordada por este pintor de modo realista, interesándose por la captación de la luz, transparencias de las aguas, cielos azules, y por la correcta representación de barrancos, cumbres y riscos de su isla natal. Nos brinda pues una serie de imágenes en donde el sentimiento regionalista está presente, de ahí que Leoncio Rodríguez estableciera analogías entre la pintura de Sanz y la poesía de Nicolás Estévanez, opinión que



Barranquillo de La Laguna. Valentín Sanz Carta. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.



Riberas del Manzanares. Valentín Sanz Carta. 1879. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

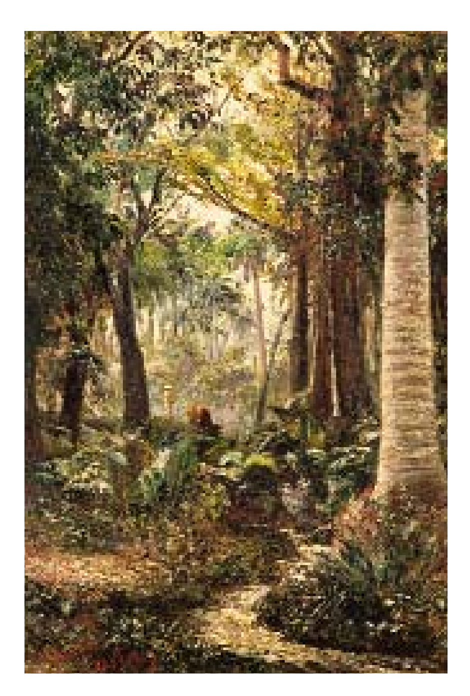
ha sido también compartida por otros autores. Recordemos algunos versos del poema *Canarias* de este escritor:

> Un barranco profundo y pedregoso,/ una senda torcida entre zarzales, /un valle pintoresco y silencioso,/ de una playa los secos arenales;/ un cabrero en la cumbre que silbaba,/ una bella pastora que corría,/ una rústica flauta que llenaba los riscos y las grutas de armonía; /en el aire reflejos y cambiantes,/ en el cielo colores transparentes,/ en la noche luceros rutilantes, / crepúsculos dorados y esplendentes.

Padrón Acosta divide la producción del artista tinerfeño en tres grandes etapas que están directamente relacionadas con los distintos lugares en los que vivió, momentos cronológicos que son asumidos por Alloza Moreno y Rodríguez Mesa en la biografía que ambos realizaron sobre este pintor: 1) período canario, 2) estancia en Madrid, 3) etapa cubana.

Período Canario: 1849-1875. Su precocidad en el arte de la pintura queda corroborada cuando ingresa, con escasos nueve años, en la Academia Provincial de Bellas Artes, recibiendo clases de Robayna y Alfaro. En esta etapa romántica, de juventud, se deja influir por los maestros ya citados, amén de interesarle el romanticismo de Truilhé y los nuevos aires realistas planteados por Pedro Tarquis de Soria.

Estancia en Madrid: 1875-1882. Marchó a la capital en 1875 becado por la Diputación para cursar, con éxito, estudios en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, en el curso 1875-76. Motivado por el nuevo ambiente se experimenta un cambio en su trayectoria artística, dejando a un lado el lenguaje propio del Romanticismo para adentrarse en el realista. La impronta de Carlos de Haes y de Federico de Madrazo configurará su modo de entender el paisaje y de interpretar



Arboleda con guajiro. Valentín Sanz Carta. Museo Nacional de Cuba. La Habana.

el retrato. Obra realizada en este período es la tela *Riberas del Manzanares*, conservada en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, y que su autor enviase en 1879 a la Diputación Provincial en señal de agradecimiento por haberle posibilitado la marcha a Madrid. En esta ciudad, además de participar en algunos certámenes como la *Exposición Madrileña de Acuarelas* de 1880, obtuvo un alto grado de reconocimiento público, como lo prueba, por ejemplo, la adquisición por parte de la Casa Real de la obra *El alba en los campos de Asturias*, en 1879.

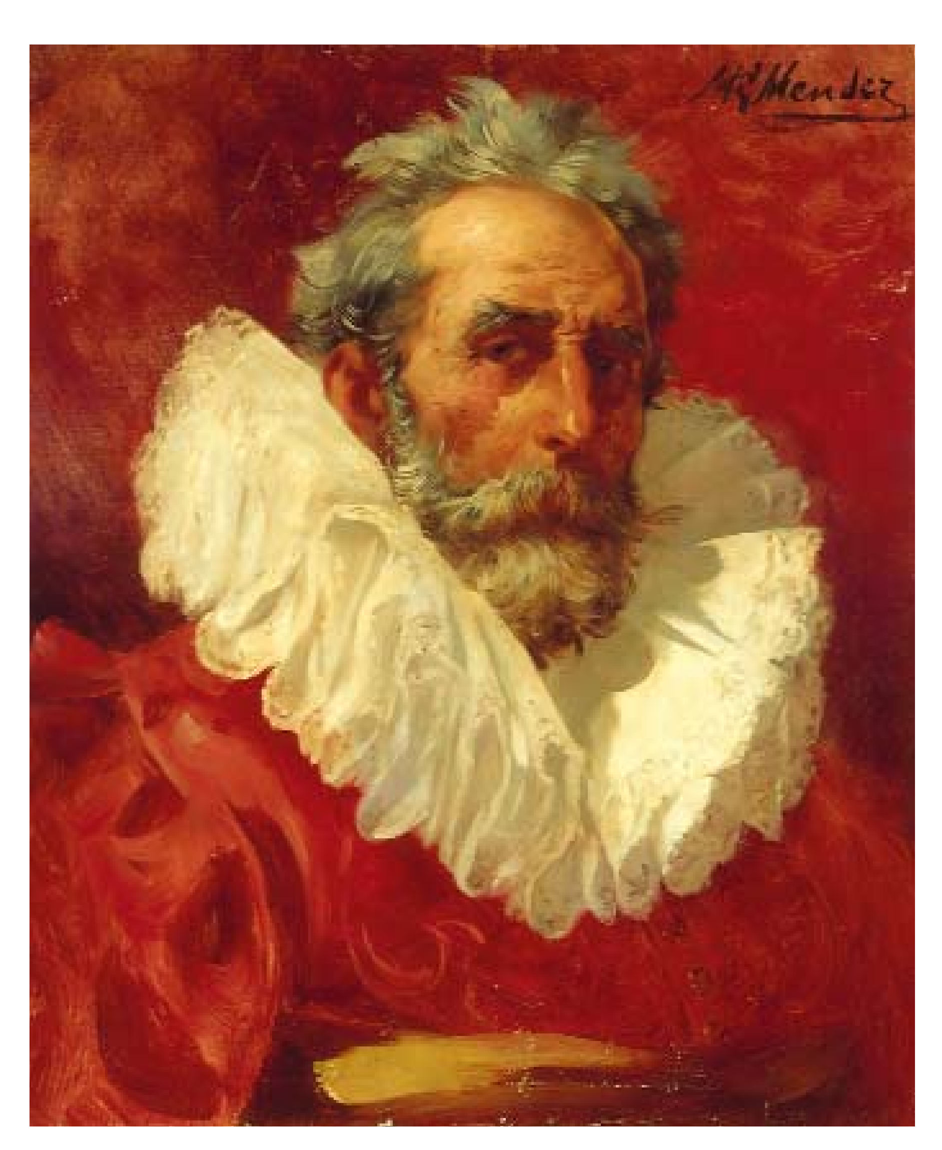
Etapa Cubana: 1882-1898. Gracias a la ayuda prestada por su amigo y protector, el entonces ministro de ultramar Fernando de León y Castillo, consiguió ir a Cuba en 1882, formando parte de una expedición encargada de estudiar la flora antillana en calidad de dibujante. Alcanza en estos momentos su madurez artística, considerándosele como un pintor cubano más. Con pincelada suelta, de factura impresionista, domina perfectamente la luz y el color, representando con maestría la naturaleza tropical cubana. En 1886 obtiene la cátedra de Paisaje de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro de La Habana. Diez años más tarde se casaría en dicha ciudad con Dolores de la Cruz Muñoz, falleciendo en el mes de octubre, en el simbólico año de 1898, debido a una enfermedad contagiosa que había contraído en una visita a Nueva York. En el tiempo que residió en Cuba visitó Tenerife en dos ocasiones, en 1892 y en 1896, con ocasión del viaje de bodas. De este período final llamamos la atención sobre la ejecución de varias obras de temática paisajística cubana.

Es también atractivo el *Paisaje de las Gavias*, realizado durante el último viaje efectuado a Tenerife.

A pesar de especializarse en el paisaje, nos ha dejado buenos retratos. De su primera época, antes de marchar a la corte, puede fecharse el realizado en 1870 a su amigo *Carlos Baker Smith*, representado de busto, poniendo especial énfasis en el tratamiento del rostro. A la época de madurez pueden adscribirse tres importantes obras del género que nos ocupa. La primera es la dedicada a su *padre*, en forma de tondo, llamando la atención, nuevamente, la meticulosa expresividad de la cara. Diez años más tarde acometería el retrato sedente de su madre, *Catalina Carta Quintero*. Nos la presenta casi de cuerpo entero, centrando otra vez su atención en el rostro, infundiéndole una cierta afabilidad no exenta de firmeza. Por último, el retrato de busto y de perfil de *Dolores de la Cruz*, su esposa, se caracteriza por el vibrante colorido y suave contraste dado por el pintor entre el desdibujado vestido y la concreta precisión de sus rasgos faciales.

Manuel González Méndez (1843-1909)

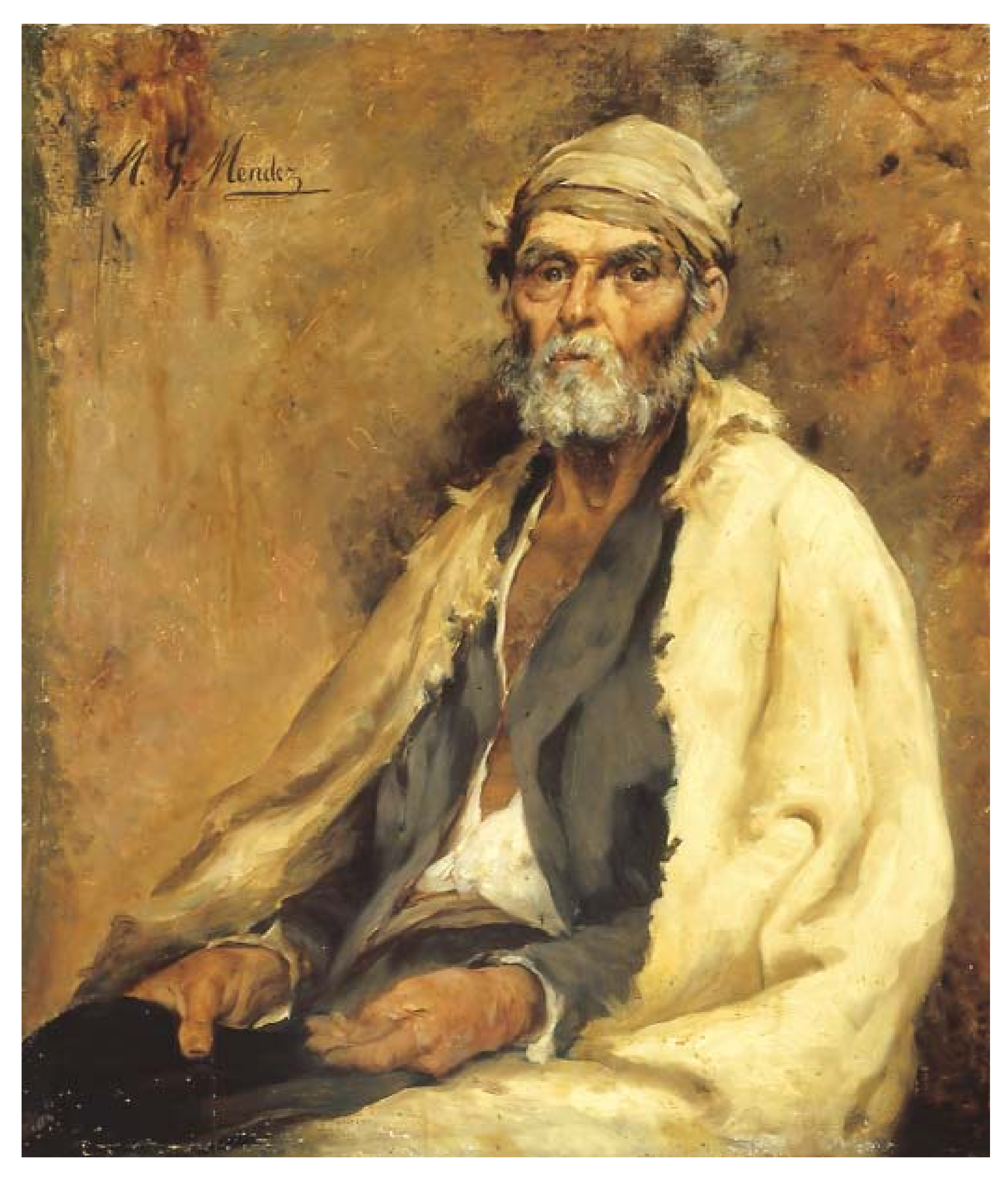
Este pintor palmero es el más internacional de los pintores canarios del Ochocientos. Fue, como otros artistas decimonónicos a los que ya hemos hecho referencia, un artista polifacético, al dedicarse no solamente a la pintura, sino ser además aficionado a la escultura, aparte de



Caballero con Golilla. Manuel González Méndez. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

sentirse atraído por el mundo de la composición musical y el canto sacro. Pocos años antes de su muerte, acaecida en 1909 en Barcelona, ejerció como profesor de modelado y composición decorativa en la Escuela Municipal de Dibujo de Santa Cruz de Tenerife. En su calidad de pintor, se interesó tanto por la técnica al óleo como por la acuarela o el dibujo, mostrando su capacidad artística en el tratamiento de una variada gama de géneros (paisajístico retratístico, histórico, mitológico, religioso), descollando fundamentalmente en la representación de escenas costumbristas, convirtiéndose en la figura más interesante de cultivadores de este género en el marco cronológico del XIX.

Estudió en la Academia Provincial de Bellas Artes, donde sería condiscípulo de Alfaro, Sanz y Lallier. Perfeccionó sus estudios en Francia, marchando a París en 1870, siguiendo cursos en la Academia de Bellas Artes, permaneciendo en aquella capital durante muchos años. El aprendizaje junto al académico profesor León Geróme, uno de los pin-



Mendigo. Manuel González Méndez. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

tores de mayor éxito del momento, le posibilitó la facilidad para participar, de modo afortunado, en varios salones de la Tercera República, así como en las Exposiciones Universales de 1878 y 1889. A estas exhibiciones presenta temas costumbristas bretones y canarios, a la par que obras de carácter historicista ambientadas en la Francia de Luis XIII, ya que estas últimas llevaban consigo el anhelado éxito comercial. Del 17 de junio al 3 de agosto de 1896, ofreció al público parisino una muestra monográfica de sus obras en la galería *Georges Petit*.

Se trataba del primer certamen individual de un pintor de las islas que tenía lugar en el extranjero. En él expuso más de un centenar de obras ejecutadas con técnicas diversas, pudiendo encontrarse pintura de género, retratos, treinta acuarelas, que mostraban la naturaleza insular y ocho dibujos de campesinos isleños. A raíz de esta exposición y gracias al apoyo prestado por su maestro Geróme y otros artistas franceses, recibió el codiciado galardón de la *Cruz de la Legión de Honor* de Francia en 1898. Sus méritos fueron también reconocidos en España; prueba de ello la tenemos en el nombramiento de *Comendador de Isabel la Católica* en el año 1894. Añadamos que, en la ciudad de Las Palmas, en una de sus estancias viajeras, expuso con notable éxito de público en los salones del nuevo teatro varios óleos y acuarelas de su ingente producción, durante el verano de 1886.

Rasgos significativos de su obra son, en términos generales, la importancia concedida al color, la esmerada lumínica, elegante y minuciosa técnica —identificada en ocasiones con el fortunysmo— advirtiéndose además en sus creaciones admiración por la obra de Velázquez, Murillo y Ribera, en especial del primero. Ya el propio Padrón Acosta escribió al respecto: *Los mendigos de González Méndez quieren mirar con los ojos de los enanos y bufones de Velázquez*.

Practicó con éxito la temática de retratos, combinándola hábilmente con el género costumbrista, en el que destacó especialmente. Así lo atestiguan tanto sus anónimos mendigos, campesinos y pescadores isleños —como los de Güímar— y sus personajes populares de la Bretaña francesa, captados, unos y otros, con la rotundidad propia del que copia del natural, sin dejar de lado la soltura y lumínica paleta que le caracteriza.

Finalmente, evoquemos las notables pinturas mitológicas que decoran el techo del salón de fiestas del Gabinete Literario, de la capital grancanaria, mostrando al dios *Apolo con el carro solar, Talía, musa de la comedia* y a *Orfeo*.

NICOLÁS MASSIEU FALCÓN (1853-1934)

Tras pasar por la Academia de San Fernando, perfeccionó sus estudios pictóricos en la Academia Española de Roma, con Casado del Alisal, realizando una serie de vistas venecianas.

Ejerció como profesor de dibujo en el Colegio de San Agustín, siendo director de la Academia Municipal de Dibujo de Las Palmas de Gran Canaria en donde fuera maestro de su sobrino Nicolás Massieu



Paisaje de Venecia. Nicolás Massieu Falcón. Finales de la década de los setenta inicios de los ochenta. Las Palmas de Gran Canaria (Propiedad particular).

Matos, Francisco Suárez León y Juan Carló. En su biografía se destacan las cuatro largas décadas (1888-1929) como agente consular de Italia en la citada ciudad, habiendo sido galardonado con la condecoración de Comendador de la Corona de Italia. Fue consejero de la primera corporación del Cabildo Insular grancanario en 1913.

De todos los discípulos de Ponce de León, fue el que tuvo mayor éxito profesional, mereciendo la consideración de ser uno de los artistas más relevantes del XIX en Gran Canaria. Cultivó, de modo primordial, el paisaje canario, captando en bucólicos parajes las distintas sensaciones atmosféricas con pincelada deshecha y colorista, como los realizados en las zonas de *Los Arbejales* y de *La Atalaya.* También le interesó, con éxito, el retrato. En esta faceta es donde se ve más claramente la huella de su pariente y maestro Ponce de León. Recuérdese los pintados a *Fernando de León y Castillo, Agustín Manrique de* Lara, la *Reina María Cristina con Alfonso XIII* y el del niño *Luis Benítez Inglott* [30].

[30] *Ídem* (1998) *La pintura...* pp. 385-424; *Ídem* (1990): "Escenografía urbana y Arquitectura efímera en el desarrollo de la festividad del Corpus en Las Palmas a mediados del siglo XIX". En *Tebeto. Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, nº III, Cabildo Insular de Fuerteventura, pp. 175-187; VV. AA. (2001): *Arte en Canarias (siglos XV-XIX)…;* M. de R. Hernández Socorro (2004): *Un artista para una ciudad y una época…*; M. A. Alloza Moreno (1981): *La Pintura en Canarias en el Siglo XIX…*; *Ídem* (1991): *Manuel González Méndez.* Biblioteca de Artistas Canarios nº 6, Gobierno de Canarias; *Ídem* (2003): *Valentín Sanz.* Biblioteca de Artistas Canarios nº 43, Gobierno de Canarias; C. Conde Martel (1992): *Nicolás Alfaro.* Biblioteca de Artistas Canarios, nº 14, Gobierno de Canarias; C. Fraga González (1993): *Gumersindo y Teodomiro Robayna.* Biblioteca de Artistas Canarios, nº 18, Gobierno de Canarias.

A MODO DE EPÍLOGO

Dentro del clima de creciente atracción que reviste actualmente todo aquello relacionado con las manifestaciones artísticas del siglo XIX, la pintura canaria decimonónica debe de valorarse en su justa medida y sin complejos, ya que constituye un significativo legado de nuestro patrimonio artístico que no puede ni debe soslayarse. Pese a los condicionamientos que suponían los reducidos horizontes socio-culturales, en donde los artistas se desenvolvían, los pintores canarios del Ochocientos, con su polifacético modo de vivir y sus ansias por superar la precariedad de medios de que disponían, posibilitaron la irrupción de nuevos aires contemporáneos en los variados campos del mundo del Arte.

LA ESCULTURA DEL SIGLO XIX.
LA TRADICIÓN IMAGINERA Y LA ACADEMIA

Gerardo Fuentes Pérez

No se puede diseñar un estudio de la escultura perteneciente al siglo XIX partiendo de moldes temporales, a pesar de los convencionalismos académicos aceptados y de las secuencias cronológicas, pues sólo se trata de un esfuerzo del historiador por explicar realidades diferentes, cuando no divergentes, de aquella España que se debatía entre la dialéctica de la pervivencia y las transformaciones sociales, económicas, intelectuales y culturales, dentro de la multiplicidad de espacios territoriales.

A pesar de los intentos por organizar la escultura atendiendo a los criterios más ortodoxos, tal y como se ha venido empleando en la producción plástica de etapas anteriores, el siglo XIX ofrece distintos ritmos en su evolución, siempre dependiendo de los cambios que se suceden con mayor rapidez según los discursos intelectuales y modos de vida. Esto trajo consigo, siguiendo las tesis de Fritz Novotny, que el citado siglo no presentara uniformidad, sino más bien una naturaleza fragmentaria que le ha impedido establecer un equilibrio, y con ello una síntesis como programa artístico[31].

Si bien la escultura conoció un extraordinario desarrollo, especialmente en el período barroco, con secuencias más o menos amplias, respondiendo a normativas gremiales, a dictámenes de escuelas y talleres, todo ello bajo el amparo de una política absolutista que buscaba en el arte el mejor medio de propaganda de sus ideales, en el siglo XIX la realidad fue muy diferente, pues estuvo al amparo de los avatares políticos cuyas consecuencias se dejaron sentir en los ambientes intelectuales, sociales y culturales, de los que ni siquiera escapó la Iglesia. Una larga etapa que tiene sus inicios en la Revolución Francesa y que llega a alcanzar incluso los primeros años del siglo XX.

Aunque los estudios sobre escultura son inferiores a los de pintura, resulta muy complicado establecer criterios de comparación entre ambos géneros, a veces muy forzados con el fin de hacerlos coincidir en valores absolutos. Este criterio podría ser viable en la publicación de libros de textos y manuales ya que se persigue la unidad de pensamiento y de *las corrientes del gusto que generan y en las que se generan las obras de arte*[32], y no en cambio para estudios que prescinden de ese carácter integrador de las artes.

No se trata de mirar hacia atrás para destapar una vez más la discusión planteada entre ambos géneros, que tuvo su apoyo en el llamado *Parangón*, recurso muy habitual en el Renacimiento por el cual se de-

[31] Fritz Novotny: *Pintura y Escultura en Europa 1780/1880.* Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1971, pp. 5-6.

[32] Carlos Reyero / Mireia Freixa: *Pintura y Escultura en España, 1800-1920.* Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1995, p. 15.

fendían las excelencias de cada arte con discursos retóricos, dialécticos y académicos, y en el que la pintura parecía conseguir siempre la superioridad. Sin embargo, es verdad que a la escultura, por los materiales empleados y la condición de la tridimensionalidad, siempre le ha resultado imposible organizar un espacio escénico tal y como lo resuelve la pintura, al menos que se ejecute en relieve, o bien que se recurra a la organización de esculturas con el fin de crear un tema (pasos de Semana Santa, por ejemplo), pero siempre dentro de un contexto catequético y piadoso; caso aparte son las composiciones conmemorativas donde el espacio permite un desarrollo de actuación por parte del artista. De todas maneras, la escultura se ha visto obligada a condensar en su corporeidad todo el contenido del mensaje de acuerdo con los modelos impuestos por la sociedad. Ocupa un espacio mental y no físico.

También es cierto que desde el Renacimiento, la escultura venía arrastrando un acusado déficit historiográfico, pues no ha gozado de una abundante literatura teórica como fueron los tratados. Sólo unos cuantos (Pomponio Gaurico, Tasso, Francesco da Sangallo, Tribolo) salieron en su defensa. Y a pesar del interés que ha despertado el estudio de la escultura en el siglo XIX y del amplio material publicado, aún adolece de trabajos que ayuden a articular líneas de investigación y de argumentos que hoy sólo intuimos, pues como afirma Christophe Charle *se trata del desigual estado de desarrollo de los distintos trabajos de investigación, que no es posible comparar entre sí sin más, puesto que faltan elementos comunes fundamentales*[33].

En el caso de Canarias, el mayor número de publicaciones referente a la escultura se ocupa de ilustrar los siglos XVI-XVIII con cierta profusión, destacando el período flamenco, la imaginería barroca y la figura que enlaza con la centuria siguiente, José Luján Pérez. El siglo XIX aparece con una inflexión bastante acusada, echándose en falta estudios sobre escultores, análisis social e intelectual de la época y de la disciplina artística. Las publicaciones existentes abarcan aspectos generales en muchas ocasiones, sobresaliendo las de carácter monográfico, algunas de ellas centradas en la escultura conmemorativa. Y aunque sabemos que no es sencillo, se hace necesario cubrir este espacio cronológico para que no se rompa la continuidad con las siguientes etapas artísticas.



San Plácido. Fernando Estévez (h. 1847). Madera policromada. Iglesia de San Juan Bautista. La Laguna.

[33] Christophe Charle: *Los intelectuales en el siglo XIX. Precursores del pensamiento moderno.* Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 2000, p. 5.

LA ÉPOCA Y EL ESCULTOR

No podemos hablar de una escultura unitaria para toda la centuria tal y como lo formuló el Barroco, a pesar de las variantes, escuelas y países. El siglo XIX es el siglo de los grandes cambios, de los movimientos filosóficos, literarios y políticos, de convulsiones sociales, producto del pensamiento ilustrado que precipitó, a veces sin pretenderlo, el debate entre lo laico y lo religioso, el liberalismo y el socialismo, siendo los intelectuales figuras estelares en todo este proceso.

Si la pintura, a pesar de todas aquellas transformaciones, supo expresar todo lo que había que decir de la vida, manteniendo una relativa homogeneidad, la escultura en cambio se encontró en desventaja ya que no pudo mantenerse constante en todos sus planteamientos; ni siquiera pudo abarcar las características que definieron el siglo

Pero a pesar del evidente individualismo que marcó el comportamiento social, el arte buscó una nueva libertad, rompiendo todo vínculo con el pasado, apareciendo, como consecuencia, la llamada autoconciencia artística que, paulatinamente, fue determinante en la variedad de formas, estilos y lecturas acerca de la obra de arte. Los cambios sufridos en la sociedad, la pérdida por parte de la jerarquía eclesiástica de la vanguardia artística, la perturbación ocasionada por la Revolución Francesa, el nuevo status social, la aparición de una pertinaz secularización de la vida fueron aspectos que incidieron notablemente en la concepción del arte y de relación del artista con el entorno, afectando especialmente a la realización escultórica que no fue capaz de mantener una constante en toda su trayectoria, impidiendo, como es lógico, la posibilidad de que surgiera una tradición que unificara su propia dinámica.

En Canarias, a pesar de su situación geográfica, se vivieron todos estos cambios, pero de acuerdo a sus necesidades y prerrogativas. Entre los aspectos de mayor relevancia dentro del ámbito cultural, hay que mencionar el amplio número de analfabetos que, a pesar de las líneas propuestas por la Ilustración, a duras penas pudo reducirse a lo largo del siglo. Los intentos de democratizar el país gracias a los planes del gobierno liberal, se vieron ahogados por el regreso del rey Fernando VII que obligó a retornar al sistema del Antiguo Régimen, perjudicando sobremanera la evolución natural de la escultura, cuyos objetivos eran escapar definitivamente de los programas barrocos. La Iglesia vuelve a hacerse cargo de la enseñanza, fomentando con ello una educación que ya no parecía responder a las exigencias de los nuevos tiempos. Los con-

ventos ya no eran los de antes, a pesar de que aún continuaban con sus enseñanzas de Gramática, Doctrina Cristiana y otros conocimientos elementales. Las críticas a este sistema educativo *fueron en aumento por considerar que sus contenidos y metodologías se mantenían estancados, cuando no en un indeseable estado de languidez y anacronismo*[34]. Y sólo unos pocos podían asistir a aquellas escuelas creadas por instituciones públicas, como fueron las Escuelas de Dibujo, que tuvieron sus inicios a mediados del siglo XVIII y se prolongaron hasta bien entrada la siguiente centuria[35]. Estas escuelas tenían como principal misión no sólo promulgar una enseñanza libre, sino también convertirse en el vehículo pedagógico y crítico de las novedades artísticas que se fraguaban en Europa. En estos centros se formaron la mayor parte de nuestros escultores hasta la creación de la Academia de Bellas Artes de Canarias, inaugurada el 6 de mayo de 1850 en Santa Cruz de Tenerife, prolongación en el archipiélago de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, constituida un siglo antes, y que era la reguladora de los proyectos y programas artísticos, debilitando así el papel jugado hasta ahora por las sociedades gremiales.

En este sentido, desempeñaron una tarea importante las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País implantadas en Canarias, promoviendo *el fomento de la agricultura y cría de ganados, la mejora de la enseñanza, de la industria popular, de las artes, de los oficios y del comercio*[36]. En cuanto a la instrucción de los jóvenes, en un principio sólo se ocupó de la población más favorecida, a pesar de sus buenas intenciones de fomentar la *educación pública*, cuyos estatutos obligaba a impartir latinidad, matemáticas, dibujo, maquinaria, hilazas, etc. En esta lucha planteada entre ambas formas educativas, es decir, la eclesiástica, impartida en los conventos y parroquias, y la más secular reclamada *por los reformadores liberales del siglo XIX a través de principios como centralización, difusión de la enseñanza, secularización, gratuidad y uniformización*[37], se debatían los estudios de la escultura, cuando aún el producto artístico más cotizado seguía siendo el eclesiástico, especialmente durante la primera mitad de la centuria, pues hay que reconocer que aquellos conventos poseían excelentes bibliotecas, así como la catedralicia de Las Palmas de Gran Canaria, mucho más nutridas que las pertenecientes a las instituciones públicas y privadas en las que se podía consultar a Platón, Cicerón, Tito Livio, Erasmo, Fleury o Tomás de Iriarte. Una de las mejores bibliotecas del archipiélago fue sin duda la del Palacio de Nava de La Laguna, cuyo impulsor, el V marqués de Villanueva del Prado, don Tomás de Nava y Grimón, llegó a leer a Fontenelle, Montesquieu, Rousseau y Voltaire. En esta casa tuvieron lugar desde 1752 las famosas tertulias de ilustrados en la que participó, entre otras personalidades, don José de Viera y Clavijo.

Estas tertulias, que se constituyeron en bandera del nuevo pensamiento europeo, no tuvieron el eco social esperado, pues muchos de los proyectos y de los objetivos sólo fueron propuestas debatidas en los salones de Nava, unas reuniones *de amigos que pasaban algunas tardes laguneras discutiendo y filosofando sobre noticias del mundo, desarrollando*

[34] Manuel Ferraz Lorenzo / Gerardo Fuentes Pérez: «La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife: sus proyectos educativos y sus prácticas escolares», *La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. Sus primeros pasos.* San Cristóbal de La Laguna, 2002, p. 218.

[35] En casi todas las publicaciones relacionadas con este ámbito artístico, se citan las Academias de Dibujo de Las Palmas de Gran Canaria, creada por la Real Sociedad de Amigos del País, en 1787, siendo su primer director Diego Nicolás Eduardo; también la de La Laguna, fundada por el Real Consulado del Mar y Tierra de Canarias (1810) y la de Santa Cruz de La Palma, un proyecto del pintor Blas Ossavarry (1840).

[36] Cristóbal García del Rosario: *La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria.* Colección «Guagua», nº 38, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, p. 13.

[37] *Ídem*, pp. 239-240.

una actividad cultural de sesgo crítico que compartían con divertimentos[38]. Sólo unos cuantos tomaron conciencia de la realidad social, política y cultural del momento, ocupándose en distintas actividades, reconociendo incluso las nuevas realidades artísticas que se generaban en las principales ciudades de Europa. La Laguna y Las Palmas de Gran Canaria, especialmente, fueron los centros de mayor actividad artística de entonces. Más tarde entraron en esta renovación otros núcleos como Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de La Palma, Puerto de la Cruz y La Orotava. La capital de Gran Canaria, por ejemplo, entre finales del siglo XVIII y comienzo del siguiente, era un hervidero cultural y de actuaciones artísticas, donde destacaron *personajes del calado del arquitecto Diego Nicolás Eduardo, el ingeniero Miguel de Hermosilla, el intelectual Luis de la Encina, el imaginero José Luján Pérez o el pintor José Ossavarry. Además, la Catedral estaba desde 1780 en plena obra de ampliación confluyendo en ella los principales talentos artísticos canarios del momento*[39].

Si bien la arquitectura parecía acomodarse a los nuevos dictámenes académicos, aunque en muchos de los casos sólo se plasmase en la fachada, como una preocupación pública, la escultura, en cambio, no pudo abrazar las ideas neoclásicas en su sentido más amplio. No podemos establecer clasificaciones estilísticas ni temáticas (Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo, etc.) a la manera de las grandes academias, aunque en algunos grupos escultóricos, bien por su procedencia o por su cometido, parecen esbozar cierta afinidad con aquellas corrientes. Al no haber una reflexión entre Neoclasicismo e Ilustración, tanto pintores como escultores siguieron *cultivando los mismos temas de la iconografía sagrada*, pues tampoco surgió *la pintura mitológica ni pintura de ruinas ni reconstrucciones morales de la historia romana*[40], salvo el lienzo que se halla en la Casa de Osuna (La Laguna), que lleva por título *Muerte de Tito Livio*, perteneciente a la paleta de Juan de Miranda (1723-1805). Tampoco la historia del archipiélago generó la suficiente maquinaria cultural como para que sus habitantes se sintieran identificados con aquel glorioso pasado. En todo caso fue un asunto de gabinetes, círculos literarios y tertulias ilustradas que buscaban una justificación de sus ideales.

[38] Sebastián Hernández Gutiérrez: *Josephus Viera y Clavijo. Presbyter Canariensis*. Gobierno de Canarias/Ayuntamiento de Los Realejos, 2006, p. 46.

[39] *Ídem*. p. 141.

[40] Fernando Castro Borrego: *Antología Crítica del Arte en Canarias*. Consejería de Educación, Santa Cruz de Tenerife, 1987, p. 64.



ESCULTURAS PARA LA CIUDAD

Ana María Quesada Acosta

A lo largo del Ochocientos gran parte de las ciudades peninsulares ve alterado su entramado gracias a la ampliación de sus perímetros, el trazado de amplias por extensas calles y la configuración de plazas y alamedas. Con ello se persigue un ámbito urbano en el que las necesidades del ciudadano queden cubiertas, desde un punto de vista funcional y estético, jugando un papel esencial los ornamentos escultóricos ya que actúan como hitos de referencia espacial a la par que artístico. En Canarias, los principales núcleos de población asumen dichas intenciones aunque los resultados son bien modestos si los comparamos con los de las principales ciudades españolas, sin duda porque ninguna de las islas había alcanzado idéntico desarrollo urbanístico, ni disfrutaba de los mismos ingresos económicos. La falta de medios en las instituciones políticas supuso un notable inconveniente que no sería subsanado ni con suscripciones públicas, mediatizando la tipología de los conjuntos escultóricos y la elección de los artífices que necesariamente debieron ser foráneos dada la preferencia de los artistas locales por la imaginería y, en consecuencia, su falta de pericia en otras técnicas que no fueran las lignarias.

El Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria hacía llegar de Génova cuatro *Alegorías de las estaciones* (1815) para coronar los plintos de cantería azul que marcaban los vértices del desaparecido puente Verdugo, nexo de unión de los núcleos más importantes de la ciudad: Vegueta y Triana. La temática y sus características formales sitúan al conjunto dentro de la órbita romántica, cuya primordial finalidad radica en producir placer estético. Idéntica intención acompaña a los símbolos escultóricos de la *Primavera* y el *Verano* (1866), que se instalan en la Alameda del Príncipe de Asturias, en Santa Cruz de Tenerife y las *Cuatro estaciones* que la Corporación Municipal de Icod de Los Vinos dispuso sobre la balaustrada de la escalinata de acceso a la plaza Luis de León y Huerta (ca. 1883).

Fin decorativo y funcional ofrece también la fuente que delimita el centro de Las Palmas de Gran Canaria, la singular *Fuente del Espíritu Santo* (1867), en la plaza homónima, diseñada por Manuel Ponce de León. Mayor despliegue escultórico presenta *la fontana de la plaza Weyler* (1899), en Santa Cruz de Tenerife, obra del genovés Achille Canessa, quien concibe bajo dicción neorrenacentista un conjunto integrado por un recipiente ochavado del que emerge un pedestal, en torno al que aglutina simbólicos elementos en armónica composición: conchas, mascarones, putti, delfines y guirnaldas (ver imagen).

Desde la primera mitad del siglo surgen conjuntos escultóricos con claras intenciones conmemorativas. Sin embargo, el empleo de materiales poco apropiados para la intemperie y una temática política condicionada por el devenir de los acontecimientos determinó su efímera presencia. Es el caso del tabernáculo erigido en 1820, en la plaza Santa Ana, con el que se pretendía revalorizar la Constitución de 1812 y al que los absolutistas darán fin tras la subida de Fernando VII al trono, lo que no fue difícil si tenemos en cuenta que estaba tallada en madera.

La economía mejora en las postrimerías del siglo, favoreciendo la importación de piezas realizadas en mármol, bronce o hierro. De Italia llega el memorial de *Cristóbal Colón* (1892), ubicado en la plazoleta que antecede a la iglesia de San Francisco en Las Palmas de Gran Canaria. El busto se muestra al espectador envuelto en una ampulosa capa, sirviéndole de base una columna octogonal en la que se registran alusiones a los viajes colombinos. Fue elaborada por Paolo Triscornia di Ferdinando, autor también de la efigie que en la misma ciudad conmemora a *Cairasco de Figueroa* (1894), erigida sobre una fuente de cantería trazada por López Echegarreta, para el busto que del mismo personaje había realizado, en yeso, Rafael Bello O'Shanahan.

En bronce materializó el Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma su homenaje al sacerdote *Manuel Díaz Hernández* (1895), ubicado en la plaza España. En el pedestal, diseñado por Ubaldo Bordanova, se distingue una lápida marmórea con símbolos que aluden a sus cualidades humanas y a la afición que demostró hacia distintas manifestaciones artísticas. La estatua, de tamaño natural, fue modelada por el catalán José Montserrat.

Los ocho perros de la plaza Santa Ana configuran el conjunto escultórico más singular de cuantos llegaron a Canarias en el Ochocientos (1895). Fueron realizados por Alfred Jackemart, y si bien aún no está suficientemente claro que respondieran a una intención conmemorativa, no podemos negar que el paso del tiempo les ha otorgado por derecho propio esa categoría.

LA MANIFESTACIÓN TEMÁTICA Y TEMPORAL DE LA ESCULTURA

La escultura del siglo XIX va a ofrecer dos vertientes ya tópicas en los estudios de Historia del Arte: la religiosa y la civil. Tanto una como la otra se nutren de las aportaciones locales y foráneas; estas últimas han constituido desde siempre un interesante y valioso componente temático e iconográfico en la formación de nuestros escultores. Flandes, Italia, Andalucía, Castilla, Levante, Portugal, América, etc., han formado parte del bagaje cultural, de los contenidos de aprendizaje y de la educación visual de los talleres, aparte de los materiales didácticos y bibliográficos. Aunque el siglo XIX no perdió de vista la observación de estos repertorios inseparables ya de la conformación artística de Canarias, la escultura se esfuerza por encontrar un nuevo rumbo.

En este esfuerzo, la obra religiosa tenía aún un marcado protagonismo que, de cierta manera, ponía cortapisas a la aceptación de los postulados académicos. El grupo social llamado seiscientista, muy *cohesionado todavía por numerosos frailes, curas, párrocos y algunos comandantes generales de las islas* seguía ejerciendo una notable influencia en las decisiones artísticas, frente a los innovadores o ilustrados cuyo propósito era combatir a ese *hombre oscuro, escondido en las sombras de la ignorancia de los siglos anteriores*[41]. Los ilustrados, como ya sabemos, constituían un grupo muchísimo más reducido y sin tanto campo de acción. Sin embargo, esta pugna no fue óbice para que los escultores descubrieran, a fin de cuentas, cuáles eran los nuevos parámetros estéticos que circulaban por Europa. Pero tampoco debemos olvidar que los vaivenes políticos reivindicaban ciertos comportamientos y decisiones sociales y culturales que afectaban al ámbito artístico, en mayor o menor manera, presentando a veces retrocesos debido al *desconcierto y a la desorientación que para las autoridades canarias supuso la adaptación al régimen liberal*[42], por ejemplo.

Transformar la dirección estética de la escultura para adaptarla a los ideales clásicos impuestos por la Academia presentaba serias dificultades, sobre todo de la escultura religiosa, de carácter tradicional barroco, que ni siquiera fue espléndidamente rica en temas y recursos compositivos, siendo más bien reiterativa y sentimental, poco audaz en sus proyectos debido, naturalmente, a la propia idiosincrasia, a los promotores, comitentes y nivel cultural de los ciudadanos. El paso del siglo XVIII al XIX se efectuó sin demasiado alcance en cuanto a los programas, estilos y propuestas. Tal vez, lo más significativo de la escultura religiosa deci-

[41] Fernando de Ory Ajamil: *Ciencia y presencia extranjera en las Islas Canarias (de la Ilustración a la Primera Guerra Mundial)*. Tesis Doctoral inédita dirigida por el doctor don Francisco Galván Fernández, Biblioteca de Humanidades, Universidad de La Laguna, 1998, pp. 30-31.

[42] Pedro Bonoso González Pérez: *La Enseñanza Secundaria en Canarias en el siglo XIX*. Tesis Doctoral inédita dirigida por la doctora doña María F. Núñez Muñoz, Biblioteca de Humanidades, Universidad de La Laguna, 1997, p. 41.

monónica radique en la frialdad, en la pérdida paulatina del sentimiento contenido, del arrebato y de la teatralidad, optando por planteamientos moralizantes. No hay duda de que en aquella Real Orden de Carlos III (1777) en la que se prohibía la construcción de retablos de madera, y refrendada más tarde por Carlos IV, ya se estaba gestando el cambio estético, cambio que muchos obispos, clérigos y religiosos acogieron. La Catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria, sobre todo, contaba con eclesiásticos que a tenor de las afirmaciones de Álvarez Rixo, poseían *los principales conocimientos literarios, en los cuales había algunos distinguidos; disfrutaban de toda la preponderancia del país. El número de clérigos que allí había, ya séase de empleados, ya porque iban a sus negocios particulares, era extraordinario*[43]. Sin embargo, esta situación sólo se dio en la esfera de lo privado o en grupos renovadores, pues el resto del clero, igual que la feligresía, se mantuvo al margen de los acontecimientos.



Tabernáculo. Giuseppe Gaggini (1823). Mármol y jaspe. Altar mayor. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. La Orotava.

Y sin ánimo de inmovilizar las distintas etapas que conformaron el siglo XIX, aquel espíritu estático y de cortas miras ya había sido «retratado» por don Agustín Millares, un hombre al que le tocó vivir en la segunda mitad de la citada centuria. En una de sus obras afirmaba: *las escuelas filosóficas de los enciclopedistas, la revolución francesa, la aparición de Bonaparte, las victorias de Arcole, Marengo y Austerlitz, la luz de un nuevo sol alumbrando las inteligencias en medio de ruinas del pasado, todo ese espectáculo admirable y digno de estudio, pasaba casi desconocido por el Archipiélago canario, sin dejar huella de su tránsito en medio de una sociedad aislada e indiferente al porvenir*[44]. En este estado cultural e intelectual se movió la escultura religiosa que, a medida que avanzaba el siglo tendía, dentro de los inconvenientes ya expuestos, a expresar las transformaciones estéticas defendidas entonces.

La producción escultórica civil no tuvo ni el alcance ni la aceptación social que la religiosa, a pesar de la situación laicista que imperaba en todo el Estado. Aunque la Iglesia cada vez más iba perdiendo su mecenazgo artístico, la escultura mantenía una respetada clientela, ya bastante mermada y sin la fuerza y el fervor de los viejos tiempos. Hay que esperar a la segunda mitad del siglo para asistir a una verdadera eclosión de la escultura civil, privada y pública, teniendo en cuenta que la mayor parte de la misma vino de fuera.



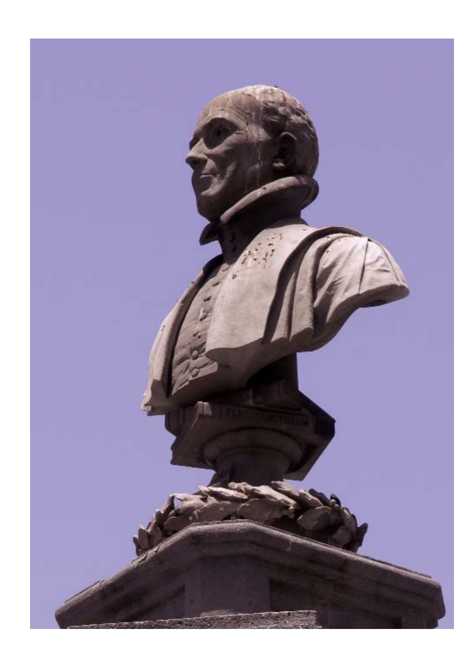
LO CLÁSICO EN LA ESCULTURA

Hablar de una escultura de talante clásico en el ámbito canario durante el siglo XIX es bastante aventurado, cuando aún en el territorio nacional, a comienzo de la centuria, compartía *un academicismo de raíces barroco-clasicistas* que, con el tiempo, desembocaría en el neoclasicismo[45]. En nuestro caso, la ausencia de canteras de mármol en las islas y la nula formación de los escultores en el trabajo de este material, motivó que la tradición imaginera se dilatara por más tiempo, amén de las escasas relaciones mantenidas con el exterior, sobre todo con aquellos

[43] Agustín Álvarez Rixo: *Cuadro histórico de estas Islas Canarias o noticias generales de su estado y acaecimiento más memorables durante los cuatro años de 1808 a 1812.* Las Palmas de Gran Canaria, p. 43.

[44] Agustín Millares: *Historia de Gran Canaria.* Las Palmas de Gran Canaria, 1861, vol. II, p. 59.

[45] Carlos Reyero / Mireia Freixa: *op. cit.,* p. 34.



Cairasco de Figueroa. Paolo Triscornia (finales del siglo XIX). Plaza del Poeta Cairasco. Las Palmas de Gran Canaria.

círculos artísticos de mayor resonancia como Madrid, Barcelona y Roma debido, entre muchas razones, a la lejanía con respecto al continente.

Sin embargo, el arraigo de esa escultura en madera policromada no impidió en absoluto que los escultores canarios tuvieran conocimiento de la realidad estética defendida por la Academia, pues la Ilustración ya había sembrado inquietudes renovadoras que se traducían en movimientos y fundaciones culturales, como las diversas escuelas de dibujo, los gabinetes literarios, sociedades de Bellas Artes, el desarrollo de la prensa y la adquisición de nuevo material bibliográfico.

Tal y como hemos venido diciendo, la escultura, a pesar de todos los inconvenientes, planteó esa dicotomía entre el academicismo que venía imponiéndose y la tradición imaginera. Bien es cierto que siempre pudo más la segunda, pero incluso así, el nuevo gusto estético se dejó sentir. El ejemplo más notorio, y también el más recurrente y representativo, es el *Crucificado* que se encuentra en la Sala Capitular de la Catedral de Santa Ana (Las Palmas de Gran Canaria), salida de la gubia de Luján Pérez (1756-1815). A todo esto hay que añadir el grupo de obras venidas de fuera, especialmente italianas, con un carácter fundamentalmente conmemorativo y urbano, que sirvieron de referencia a nuestros escultores, sin olvidar, naturalmente, las de fines religiosos como, por ejemplo, el interesante conjunto marmóreo que se conserva en la iglesia de la Concepción de La Orotava, procedente de Génova, y que va a ser decisivo en la formación artística del escultor Fernando Estévez (1788-1854).

Hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX no vamos a encontrar a esos escultores que comparten ambas tendencias —la religiosa bajo el signo barroco y la civil de espíritu académico—, inevitablemente reconciliables, cuyo proceder era entonces lo más habitual. Tal vez sea Rafael Bello O'Shanahan (1850-1928) quien asuma de una manera decidida los nuevos lenguajes ya patentes en algunos de sus proyectos. Hasta ahora se le había atribuido el busto del poeta Bartolomé Cairasco de Figueroa, en la capital grancanaria, pero investigaciones recientes otorgan la autoría a Paolo Triscornia (1894)[46] donde los resabios barrocos han quedado ya muy atrás, actitud que se explica por pertenecer al ámbito urbano que exige otros planteamientos, pues las ciudades canarias, al igual que en Europa, *sufrieron importantes remodelaciones en su fisonomía, como continuación de las iniciadas en la centuria anterior. Se delinearon calles, haciéndose más amplias y de trazado rectilíneo; se remozaron plazas con los edificios que las circunscribían, intentándose lograr un equilibrio entre las urbes y la naturaleza, entre los edificios y las zonas verdes. Se recurrió a las fuentes como elemento ornamental y de realce del esplendor de las plazas, a la vez que contribuían a dar luminosidad a las ciudades*[47]. Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria fueron las que conocieron y aplicaron estas innovaciones, dando lugar a la llamada escultura conmemorativa y monumental. Sin embargo, y como comenta la doctora Quesada Acosta, la actividad escultórica local no destacó en absoluto; fue más bien *nula*. La mayor parte de las obras venían de fuera, de Italia, preferentemente, y de otros talleres europeos,

[46] Ana María Quesada Acosta: *La escultura conmemorativa en Gran Canaria (1820-1994).* Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1996, pp. 68-69. Creemos que tal vez la escultura realizada por Bello O'Shanahan fuera aquella que subsistió por poco tiempo en la referida plaza de Las Palmas, debido a su débil material: el yeso.

[47] María de los Reyes Hernández Socorro: *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX.* Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, p. 14.

sin obviar los peninsulares. Los artífices que trabajaron en la segunda mitad del siglo XIX *no se interesaron por esta vertiente, aunque, como excepción, podemos mencionar el diseño de un monumento destinado a perpetuar la figura del que fuera un destacado político isleño, Cristóbal del Castillo y Manrique de Lara. Carente del apoyo necesario, esta tentativa no llegó a materializarse*[48]. El proyecto fue del artista grancanario Francisco de la Torre.

Debido a la situación social y, especialmente, a la pérdida de protagonismo artístico por parte de la Iglesia, los escultores tuvieron que emplearse en otras tareas, entre ellas las docentes. El número de obras en estas fechas fue bastante reducido si la comparamos con períodos anteriores. Muchas veces nos preguntamos cómo escultores como Silvestre Bello Artiles (1806-1874), por ejemplo, que impartió clases de dibujo en el Colegio de San Agustín (Las Palmas de Gran Canaria) hasta 1856, y que desempeñó el cargo de profesor de la Academia de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, de la citada ciudad, produjera obras cuyo lenguaje estilístico no tenía nada que ver con los nuevos enfoques artísticos de aquel momento, prolongando, en cambio, las formas y soluciones lujanescas, casi siempre sin ese vigor y calidad que caracterizan a la esculturas de este destacado maestro canario de la madera. Y es que Luján Pérez, tanto para Bello Artiles como para tantos otros, supuso el cambio o relevo que se esperaba. Luján, educado artísticamente bajo los parámetros barrocos, planteó una reinterpretación, revisión y valoración de la escultura religiosa canaria según los deseos sugeridos por la Ilustración; la sustitución de viejas imágenes por otras que estuvieran más acorde con la realidad vigente, la representación de un arte elegante, poderoso, con cierta resonancia heroica que lo sitúa en paralelo a los ideales académicos, y la preferencia por una arquitectura retablística de talante neoclásico, fueron asuntos que dieron lugar a una apertura artística y, en muchos de los casos, a una ruptura con el pasado, según lo entendieron muchos eruditos de la época. Tal ruptura no se llegó a producir, pero este paso fue lo suficientemente capaz de crear una conciencia distinta en el ámbito de la escultura. El cambio se estaba produciendo, aunque para algunos ya había llegado, siendo los modelos de Luján los referentes más directos, a pesar de que la sociedad en general siguiera luego emperrada en los viejos recursos estilísticos, razón por la que Miguel Arroyo Villalba (1770-1819) estuvo sometido a esos compromisos estilísticos, aunque sólo se conoce una obra documentada suya, la *Virgen de las Angustias* venerada en la iglesia de El Pilar de Santa Cruz de Tenerife, de correcto acabado, el discurso barroco seguía aún vigente. Lo mismo ocurrió con Luis Cabeza y Viera (1750-h.1818), pariente de don José de Viera y Clavijo; su obra se enmarca en aquellas tendencias fluctuantes en las despuntaban tímidamente el nuevo pensamiento estético. Con certeza podemos catalogar el *Crucifijo* que se encuentra en las dependencias de la parroquia de Santa Úrsula, en la localidad de su nombre, de la que fue párroco.

Este comportamiento era habitual en buena parte de los escultores de entonces e, incluso, de los que fueron profesores de los centros

[48] Ana María Quesada Acosta: *Ídem*, pp. 52-53.



Nuestra Señora de las Angustias. (Detalle). Miguel Arroyo Villalba (1804). Madera policromada. Iglesia de El Pilar. Santa Cruz de Tenerife.

Nuestra Señora de las Angustias. Miguel Arroyo Villalba (1804). Madera policromada. Iglesia de El Pilar. Santa Cruz de Tenerife.

docentes artísticos de mayor prestigio del país. No es extraño, por tanto, que Silvestre Bello tuviera la misma conducta debido, en buena parte, a que la enseñanza, sobre todo la secundaria, favoreciera a las clases urbanas, a pesar de las muchas deficiencias mostradas, pues la alta tasa de analfabetismo se extendía más allá de estos centros. Resulta muy difícil que un escultor pudiera resolver una obra atendiendo a la corriente estilística imperante con el fin de que fuera comprendida por un público con notables carencias culturales, aferrado



Crucificado. Silvestre Bello Artiles (1856). Madera policromada. Iglesia de San Juan Bautista. Arucas.

todavía a unas tradiciones que ni siquiera los planes ministeriales, de sello secular, podían eliminar.

La única solución viable para poder contar con la escultura, para seguir entendiéndola e identificándose con ella, era mantener en pie ese «puente» que se extendía entre los lenguajes del pasado, básicamente barrocos, y los propuestos por la Academia en todas sus vertientes. Silvestre Bello se vio atrapado frente a esta disyuntiva, una especie de *impasse* estilístico en el que la escultura no conseguía acomodarse.



Altar Mayor. Siglo XIX. Madera policromada. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma.

Podría entenderse como una mirada hacia atrás por falta de recursos humanos y técnicos, afirmación que zanjaría la problemática de la escultura del siglo XIX, pero hay que recordar que esa misma realidad la vivió la sociedad isleña poniendo de manifiesto *pervivencias y rasgos análogos a los de la época anterior, experimentando muchos de ellos un visible retroceso motivado por el desconcierto y la desorientación que para las autoridades canarias supuso la adaptación al régimen liberal*[49]. Por consiguiente, no fue sólo un problema del escultor sino de la sociedad en general ante un discurso político de talante democrático que buscaba vertebrar y consolidar la multiplicidad de los espacios, a veces de una manera precipitada, provocando constantes desajustes estructurales que afectaron también a las artes. Ahora entendemos, a manera de ejemplo, el proceder de Silvestre Bello en la ejecución de su *Crucificado* que se encuentra en la iglesia de San Juan Bautista de Arucas. En él se aúnan ambas tendencias, aunque predomina la clasicista por dos razones muy evidentes: influencia de Luján Pérez, cuya impronta se impuso, y su experiencia artística como docente en la Academia de Dibujo de Las Palmas de Gran Canaria, donde tuvo a su alcance el manejo de repertorios pedagógicos (dibujos, grabados, proyectos, apuntes, lecciones, libros, etc.) que lo obligaron a comprometerse con un estilo más depurado, frío y equilibrado según dictaminaban los nuevos cánones.

Algo similar ocurrió con el artista y sacerdote palmero don Manuel Díaz Hernández (1774-1863), hombre polifacético, erudito, escultor, pintor, *símbolo democrático más noble y duradero*[50] no sólo de su isla natal sino de toda Canarias. Su preferencia por los nuevos lenguajes artísticos se plasmó en el altar mayor de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, que vino a sustituir al anterior retablo barroco, ejecutado por Antonio de Orbarán (h. 1637). A partir de 1813 dan comienzo las obras, aunque no va a ser hasta 1840 cuando se vean concluidas.

Todo este conjunto nos recuerda a sus homónimos peninsulares que se levantan como verdaderos arcos de triunfo en los testeros de las iglesias, especialmente en las madrileñas, pues no en vano de allí vino aprobado el proyecto en 1820 para su construcción, encargándose del mismo el presbítero y arquitecto José Martín de Justa. Sin embargo, hay que hacer notar que en todo este programa del Padre Díaz, la hermosa portada del templo de El Salvador no pasó desapercibida, siendo, a tenor de las opiniones del catedrático Martín Rodríguez, *la pieza clásica más pura de la ciudad*[51], lográndose con ello la unidad de lenguaje entre ésta y el retablo en cuestión, que fue ejecutado en madera y policromado bajo tonos marmóreos. Un hipotético encargo a talleres foráneos hubiera supuesto un enorme gasto tanto para su comitente, el comerciante Cristóbal Pérez Volcán, como para la propia parroquia.

Independientemente de las connotaciones de carácter masónico que este retablo encierra, según la opinión de algunos historiadores, el Padre Díaz y el resto de su equipo, fueron conscientes de las novedades artísticas que se venían gestando en la sociedad europea, y de cómo adaptarlas a un templo donde el Barroco era el estilo dominante, aparte de los

[49] Pedro Bonoso González Pérez: *Ídem.* p. 42.

[50] Manuel de Paz Sánchez: *La Ciudad. Una historia ilustrada de Santa Cruz de La Palma.* Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 2003, p. 150.

[51] Fernando G. Martín Rodríguez: *Santa Cruz de La Palma. La ciudad renacentista.* Ed. Cepsa, Santa Cruz de Tenerife, 1995, p. 183.

elementos renacentista y mudéjares. El proyecto, que incluía asimismo otros retablos laterales construidos durante ese mismo tiempo, suponía todo un riesgo, pues debía mitigar la escenografía barroca y demostrar que la sociedad canaria era capaz de entender y aceptar otra concepción artística, otro estilo llamado Neoclásico, que con dificultades se abría camino en el ámbito religioso tradicional. Esto nos habla de la formación cultural e intelectual de don Manuel Díaz para abordar un proyecto de tal envergadura que ya se había planteado en otros templos insulares como, por ejemplo, en el de la Concepción de La Orotava, con su singular tabernáculo marmóreo.

También hubo escultores con vocación de arquitecto —caso de Luján Pérez— que se definieron neoclásicos en la construcción de edificios, enfatizando el estilo en la composición de las fachadas, pero más tradicionales en el trabajo de la escultura. El Padre Díaz se mantuvo fiel a esta condición, a esta dualidad que tanto caracterizó la estatuaria del siglo XIX. Sus realizaciones fueron bastante mediocres repitiendo modelos ya estereotipados de maestros como Marcelo Gómez Carmona o Luján Pérez. Una de las obras más significativas es el *Crucificado* que se venera en la iglesia de la Encarnación de Santa Cruz de La Palma, de anatomía dificultosa, cuya cabeza fue sustituida más tarde por otra gracias a la intervención de Aurelio Carmona López (1826-1901).



Andas del Corpus. Aurelio Carmona López (primera mitad siglo XIX). Madera policromada y dorada. Iglesia de San Juan Bautista. La Orotava.

Como se ha venido diciendo, la escultura no ha podido entrar en el discurso de estilos que tuvo lugar en el siglo XIX, como lo hicieron la arquitectura y la pintura. A medida que la enseñanza reglada va constituyéndose en elemento vertebral de la sociedad, con la apertura de escuelas y academias, la escultura irrumpe con tanta libertad que a veces ya poco tiene que ver con el mensaje del Barroco. Son ejemplos aislados pero muy significativos que preludian las pautas académicas, aunque la mayor parte de ellos se incorporan al panorama artístico, sobre todo, en la segunda mitad de la citada centuria. El conjunto de ángeles perteneciente al retablo mayor de la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, llevado a cabo por Fernando Estévez (1788-1854), es uno de los mejores ejemplos al respecto, pues tiene su referente en la pareja homónima del ya tantas veces citado tabernáculo de la iglesia de la Concepción de La Orotava. La frialdad neoclásica, la textura y la morbidez del mármol, así como la elegancia de las formas, fueron soluciones que Estévez convirtió en sus ángeles de El Salvador, a pesar de que la madera jamás ha podido expresar las sensaciones visuales y táctiles de un material tan noble como el mármol.

Hay un curioso tabernáculo existente en el templo de San Juan Bautista de La Orotava que durante mucho tiempo se le había atribuido a Fernando Estévez, pero que descubrimientos posteriores afirman pertenecer a uno de sus más fieles seguidores, el ya mentado Aurelio Carmona López (1826-1901). Se trata de una obra ejecutada en madera policromada, en dorado y bajo efectos marmóreos. Aunque no deja de tener ramalazos barrocos, los ángeles que aparecen a ambos lados de los rayos de sol, expresan la normativa académica.



Andas del Corpus. (Detalle). Aurelio Carmona López (primera mitad siglo XIX). Madera policromada y dorada. Iglesia de San Juan Bautista. La Orotava.

Sin adentrarnos en el estudio formal y estilístico de ambas esculturas y de todo el conjunto arquitectónico, Aurelio Carmona manifestó evidentes conocimientos acerca de la teoría artística, de la historia y de los vaivenes culturales de entonces. El problema estribaba en cómo transformar esa escultura de acuerdo con el dictado teórico y práctico de la Academia, cuando el soporte social y técnico del archipiélago no reunía las condiciones óptimas para obtener los resultados deseados. El diseño de los ángeles a la manera de efebos clásicos, de pie, y respondiendo a la jerarquía de los serafines, pone de relieve la educación académica del autor, sus conocimientos del arte clásico adquiridos en aquella primera Escuela de Dibujo abierta en 1840 en la capital palmera por el pintor Blas Ossavarry y, sobre todo, el contacto que siempre mantuvo con el Padre Díaz, de quien recibió las mejores orientaciones de las distintas corrientes artísticas, la apertura hacia el mercado laboral y las relaciones con los escultores del momento, especialmente con Fernando Estévez. De hecho, don Manuel Díaz contó con él para formar parte de la comisión encargada de plantear y proyectar el mencionado altar mayor de la iglesia de El Salvador.

En la Escuela de Dibujo de su ciudad natal, Carmona también se inicia en la práctica del óleo y, aunque no destacó como pintor, hay que reconocer que había adquirido las técnicas básicas para demostrar su capacidad en el oficio, simplificando las formas, el dibujo y la aplicación del color. De los modestos ejemplos pictóricos existentes, cabe citar la representación de *Santa Lucía* que se halla en la ermita de su nombre en el municipio de Puntallana, y que forma parte de la decoración de una alcancía dispuesta a la entrada del recinto sacro. Esta pintura la realizó en 1857, cobrando unos 6 pesos[52], y se observan en ella tratamientos y soluciones clásicas en las que el dibujo y la perspectiva son elementos dominantes.

Y como sucede en estos casos, Carmona manifiesta esa dificultad de romper con el Barroco cuando trabajaba la escultura, pues mientras intentaba acomodarla a la corriente clásica del momento, la vaciaba de contenido y la reducía a un correcto modelado. No hay fuerza interna ni siquiera el gesto sublime tan característico de estas obras debido a la amplitud de miras que limitaba la creatividad artística, generalmente poco original, recurriendo casi siempre a los préstamos, a las copias y a las repeticiones, y a la fuerza que ejercía el escultor dominante de aquel momento sobre los maestros de segundo orden, que se vieron eclipsados y con escaso margen de actuación en el ámbito social y de los comitentes. Aurelio Carmona siguió casi a pie enjuto el arte de Fernando Estévez, la figura estelar del siglo XIX, a quien admiró y emuló en muchísimas ocasiones, siendo tal vez la imagen de la *Virgen del Rosario* de la parroquial de San Pedro Apóstol de Breña Alta, el ejemplo más explícito de toda su producción, pues intentó reproducir a su homónima de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Santa Cruz de La Palma e, incluso, a la *Virgen del Carmen*, venerada en El Salvador de la mencionada ciudad, obras del citado escultor orotavense.

Creemos que el fenómeno de la copia hay que entenderlo, en este caso, no tanto como una falta de creatividad, de preparación artística,

[52] A.P.S.J.B.P.: Cuentas de la ermita de Santa Lucía, factura nº 7, año 1857.

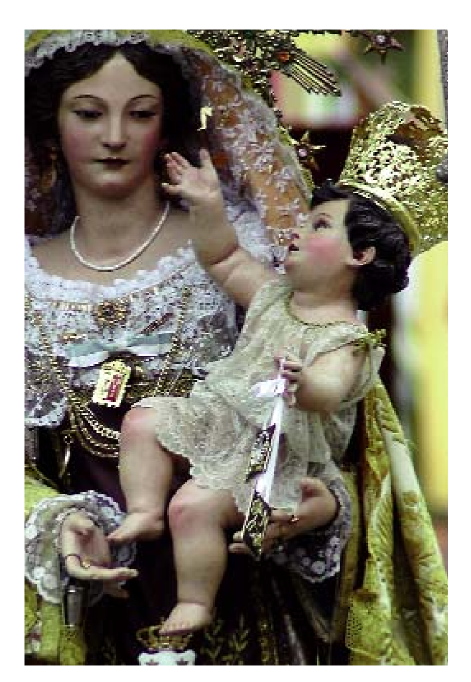
sino más bien de carencias de modelos capaces de generar un mayor campo de posibilidades. Hasta ahora, los escultores del Barroco habían formulado un estereotipo de representación mariana, con escasas variaciones, que se hacía extensiva a la figura del *Niño Jesús*, sobre todo en la de tipo candelero. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, los artistas buscaban fórmulas para romper con esos modelos a través de nuevas composiciones que permitieran otros recursos expresivos, lo que les obligó a recurrir, sobre todo, a las importaciones que desde el siglo XVI ya se conocían en Canarias, aunque bien es verdad que fueron la escultura genovesa y la levantina las que mayor impronta dejaron en el quehacer de nuestros artistas. En la imagen del *Niño Jesús* que Aurelio Carmona realizó para la mencionada *Virgen del Rosario* de Breña Alta, se observa esa intención de recurrir a otros registros muy distintos a los aportados hasta ahora, pues generalmente la figura del Divino Infante, en los brazos de su Madre, solía ser representado mirando al frente, con o sin demasiado movimiento. Se proponía una nueva definición de carácter realista, fruto también de un mayor entendimiento de lo académico, de las escuelas de Bellas Artes y de las exposiciones que, a imitación de las nacionales, tuvieron lugar en el archipiélago. Por tanto, se aprecia un deseo de naturalidad y verdad entre la obra de arte y el espectador, perdiéndose sin duda la tensión anímica tan prodigada en el Barroco para darle más importancia a la tensión plástica, no exenta de matiz pictórico.



Virgen del Rosario. Aurelio Carmona López (h. 1850). Madera policromada. Iglesia de San Pedro Apóstol. Breña Alta.

El Niño Jesús que mira a su Madre en una postura de diálogo y de cierta complicidad, tiene un comportamiento mucho más realista, constituyendo para la época un tema original. Sin embargo, aunque fue Fernando Estévez el que difundió el modelo, haciéndolo suyo, no cabe duda de que los grabados colaboraron con este cambio, algunos de ellos bajo el buril de Juan Pascual de Mena, Mariano Maella o Joaquín Ballester que gustaron de este tipo de representación ya planteado a finales de la Edad Media, en el arte flamenco sobre todo, más intimista y maternal, donde el Niño Jesús duerme en el regazo de la Virgen, juega o, simplemente, la observa.

También jugaron un papel importante los programas impartidos en las escuelas de arte que contenían temarios más amplios sobre escultores y pintores, en los que sobresalían Vicente López (1772-1850), Federico Madrazo (1815-1894) o Antonio María Esquivel (1806-1857), entre otros, cuyos personajes representados aparecían muy humanizados. Aquí, la imagen del Niño Jesús se torna más académica, pues si bien aún mantiene resabios barrocos, su cabello deja de ser abundante, ensortijado y con la habitual moña tan característica de Montañés (1568-1649); ahora es más bien liso y con escasas ondulaciones, respondiendo, en cierto modo, a la moda del peinado de entonces. Lo podemos observar incluso en pintores canarios del siglo XIX, como Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853) o Gumersindo Robayna (1829-1899). Ahora bien, la influencia genovesa se deja evidenciar en todos los sentidos, especialmente por lo grácil de las formas y la originalidad del planteamiento escultórico. Contamos con un ejemplo muy básico y que apare-



Nuestra Señora del Carmen. Antón María Maragliano (1664-1739). Madera policromada. Iglesia de Nuestra Señora del Carmen. Los Realejos.

ce citado en muchos textos referentes a este capítulo artístico; se trata de la interesante imagen de la *Virgen del Carmen*, titular de su parroquia de Los Realejos, perteneciente al taller de Antón María Maragliano (1664-1739). Su singularidad atrajo a muchos escultores que no dudaron en tomar apuntes para sus respectivos estudios; así, Luján Pérez intenta reproducirla en su homónima de la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava, y Fernando Estévez hace lo mismo para su *Virgen del Carmen* de la parroquial de El Salvador de Santa Cruz de La Palma. Sólo que aquí suavizan aun más el comportamiento barroco, que apunta a un Rococó, de la imagen realejera. Aurelio Carmona parece no conocer otra alternativa para encontrar modelos de representaciones marianas y del Niño Jesús. Se ha visto obligado a reproducir, aunque no ponemos en duda su capacidad creativa ya que lo que le interesaba era garantizar el éxito y la clientela. Por tanto, Fernando Estévez fue su mejor *caché*.

El fenómeno de la copia en todo este proceso constructivo de la escultura fue muy habitual hasta bien entrado el siglo XX. Nombres como José Aníbal Rodríguez, Arsenio de las Casas, Nicolás de las Casas Lorenzo, Nicolás Perdigón, etc., utilizaron este recurso en muchos de sus proyectos artísticos. Ahora bien, no debe entenderse como algo que infravalore la capacidad imaginativa del escultor, que hasta cierto punto se explica desde las precariedades sociales de las islas, tal y como hasta ahora hemos venido diciendo, sino más bien a una tendencia didáctica dentro de la formación de los aprendices que se desarrolla en virtud de unos ideales estéticos.

LO ROMÁNTICO EN LA ESCULTURA

Aplicar el concepto *romántico* a la escultura del siglo XIX en Canarias, es bastante peregrino pues no podemos confundir las formas blandas y las expresiones atemperadas con propuestas de esa corriente artística que tuvo una resonancia más palpable en la arquitectura y pintura. Abordar por tanto el concepto significa ir más allá de lo puramente formal para encontrar razones internas que expliquen tal fenómeno, sobre todo desde las distintas posturas planteadas por los diversos teóricos (Baudelaire, Schlegel), y no perdernos en confusiones de valores.

Prescindiendo de todas las cuestiones críticas del Romanticismo, pues como sabemos no tuvo en Canarias la trascendencia artística y social que tuvo en Europa (enfrentamiento entre liberales y el régimen monárquico, libertades promulgadas por la Revolución Francesa, etc.), a pesar de contar con una literatura más o menos definida, *pero de una manera débil y dispersa*[53], sobresaliendo figuras como Graciliano Afonso (1775-1861), Bento y Travieso (1782-1831), José Plácido Sansón (1815-1875), Ricardo Murphy (1814-1840), José Benito Lentini (1835-1862), Diego Estévanez (1842-1866), entre otros, la escultura sólo se ciñó a reflejar ciertos comportamientos sujetos a normas teóricas, sin demasiada repercusión social alguna.

[53] BARRERA, Flora L. Barrera / Sebastián de la Nuez: «La Literatura» en *La Enciclopedia temática e ilustrada de Canarias,* Centro de la Cultura Popular Canaria, Madrid, 1999, p. 342.

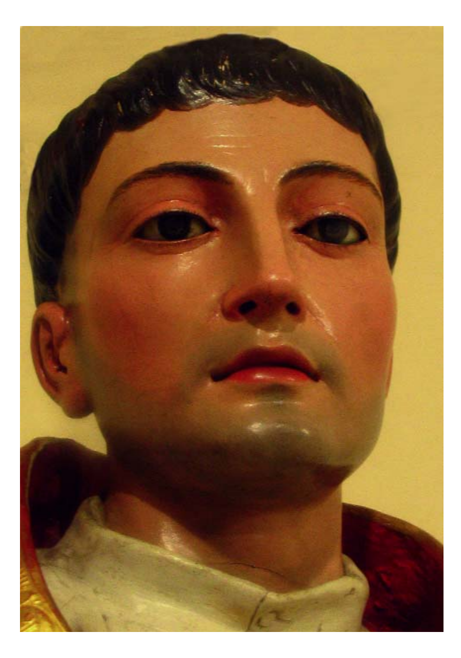
En los ambientes intelectuales de las islas, especialmente en los círculos artísticos, no se abrió un debate sobre conceptos como *lo sublime*, *lo pintoresco*, *el genio heroico*, conceptos discutidos por los teóricos europeos en sus gabinetes y tertulias literarias y, si lo hubo, perteneció a la esfera de lo privado, de lo experimental, pero vacía de una estética. La pintura, en cambio, trató de asimilar el Romanticismo, dando lugar a figuras como Cirilo Truilhe (1813-1904), Alejandro de Ossuna (1811-1887) y Nicolás Alfaro (1826-1905), sin olvidarnos de la creación musical, dada a conocer en variadas publicaciones por la catedrática doña Rosario Álvarez Martínez y el doctor don Lothar Siemens[54]. La escultura continuó manteniendo la vieja discusión entre tradición y Academia, pero siempre dentro de los parámetros de pensamiento ilustrado, caso de Fernando Estévez.

¿Se encontraba el escultor canario dispuesto a producir y proyectar obras de contenido romántico? Debemos decir que sí, pero con muchas observaciones, porque teóricamente conocía el móvil que impulsaba a los artistas y a la sociedad a definir una estética acorde con la época. Pero hay que contar con una producción religiosa, algo mermada, que no ofrecía alternativa alguna en su concepción artística e impedía, a su vez, toda osadía en propuestas, amén del espíritu poco ambicioso de los proyectos. La escultura civil no sólo vino de fuera, sino que la producción local se manifestó tarde, fruto de la renovación urbana.

Podemos repetir una y otra vez que los cambios sociales, como fueron el auge de la burguesía ciudadana que se erigió en vanguardias de las artes y la pérdida del mecenazgo eclesiástico, empujaron a los artistas a tomar otras direcciones. Es cierto. Pero el archipiélago no conoció transformaciones profundas en el seno de los núcleos urbanos que originaran consternaciones sociales a la manera europea, donde su potencial industrial, que tuvo su comienzo *en las fábricas de hierro del norte de Inglaterra*, produjeron *su propia forma de esclavitud en el desarrollo de los barrios desparramados y en el aislamiento social de los pobres respecto a los ricos*[55], cuyas consecuencias no pasaron desapercibidas ante la mirada de los artistas, como también las sucesivas contiendas sociales y políticas que tuvieron lugar después de la Revolución Francesa de 1789.

Estos hechos y situaciones se conocieron en Canarias, con más o menos intensidad, gracias a los grupos de extranjeros, buena parte de ellos comerciantes, a los asiduos contactos con el exterior y a la información de una prensa escrita bastante irregular en sus distintas ediciones. Acontecimientos que sólo se vivieron en las capas sociales más favorecidas, no así en el resto de la población, razones por la que se lucharía para salir de la pobreza cultural en la que estaban sumergidas las islas. La distancia con respecto al continente y la mirada displicente del hombre canario ante cualquier suceso producido al otro lado del territorio patrio fueron factores que condicionaron la comprensión de la realidad nacional y europea.

El talante romántico que defendía *la libre expresión de la imaginación y la asociación en las artes*[56], los sentimientos y los estados de ánimo, perfiles que definieron los ambientes culturales aventajados, en los



Santo Tomás de Villanueva. (Detalle). Fernando Estévez. Iglesia de la Concepción. La Orotava.



Libro sobre teoría del dibujo utilizado y consultado por alumnos y artistas del siglo XIX. Foto: Juan Bordes.

[54] Son de obligada consulta los siguientes títulos: ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario y SIEMENS, Lothar: *La música en la sociedad canaria a través de la historia,* Proyecto Rals, 2005*;* ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *La música culta en Canarias,* Fundación Guanarteme, 2009.

[55] William Vaughan: *Romanticismo y Arte*. Ed. Destino, Barcelona, 1995, p. 20.

[56] *Ídem*, p. 13.



Santa Lucía. Fernando Estévez (h. 1822). Madera policromada y telas encoladas. Iglesia de la Concepción. La Orotava.

que se valoraron aquellos aspectos esenciales que conformaban un pueblo, no se pueden entender desde la aplicación del método lineal, pues su alcance es muy complejo y a veces contradictorio, y sitúa al Romanticismo entre una postura *revolucionaria y vanguardista* y *realista y tradicional* que busca *la fuerza de la fe y del espíritu que signaron pasadas Edades de Oro*[57]. Podríamos afirmar que la producción romántica en Canarias encajaría con la segunda propuesta que prefiere temas beatíficos, visionarios, piadosos y todo lo relacionado con el destino del hombre, tal vez por su proximidad al carácter intimista del isleño. La escultura religiosa que seguía arrastrando parámetros estilísticos anteriores, no consiguió establecer códigos teóricos en los que quedase definida la tendencia romántica.

Siempre hemos dirigido nuestra mirada a Fernando Estévez para encontrar en él la existencia de un romanticismo a pesar de sus peculiaridades artísticas. Fue consciente y conocedor del referido movimiento, cuyo espacio cronológico coincide con el de su madurez como escultor. Los distintos cargos docentes desempeñados le facilitaron —o le obligaron — la consulta de muchos libros que se editaban en el archipiélago o que procedían del extranjero; también la observación de láminas, grabados, dibujos, litografías y de todo un material pedagógico apropiados para ahondar en el conocimiento del fascinante arte clásico y en el inexplorado Mundo Medieval con sus ruinas, jardines sombríos, atardeceres, cementerios abandonados, etc., repertorios que la pintura abordó sin demasiados problemas.

¿Cómo expresar a través de la escultura religiosa el mensaje romántico? Fernando Estévez estuvo preparado para ello, pues se rodeó de amigos de talante romántico —artistas y literarios —, tanto en La Orotava como en La Laguna y Santa Cruz de Tenerife, pero la demanda, que seguía siendo eclesiástica en la mayoría de los casos, imponía sus condiciones. La dulzura de sus obras responde más bien a un cierto lirismo que para nada es consecuencia de una degradación del Barroco, como siempre se ha querido interpretar, sino a la búsqueda de otros principios y recursos estéticos en línea con los gustos de la época. En este sentido, Fernando Estévez fue el primer escultor que hizo de su profesión una teoría, avalada por su condición de docente.

La historiadora del Arte Margarita Estella Marcos (C.S.I.C.) aproxima las esculturas de Estévez a la corriente romántica *aunque de una manera más intimista, propia del carácter de la región canaria*[58], evitando la confusión con esas otras soluciones tan características de la imaginería tradicional que han pervivido, incluso, hasta nuestros días tanto en las islas (Ezequiel de León † 2008), como en el resto del país (Francisco Fernández Enríquez, Luis González Rey, Antonio Bernal Redondo). Aunque Estévez se formó bajo el signo neoclásico, sus obras se alejan de la gravedad estilística y del uniformismo de ese estilo internacional, rechazando los modelos cliché tan difundidos en las aulas de los centros de enseñanzas artísticas, hecho que fue más frecuente en la producción de su maestro Luján Pérez, quien recurrió a tipos académicos para definir los rostros de los distintos personajes y otras soluciones anatómicas.

[57] *Piedad romántica: Sentimiento y Religión en la estampa y en el grabado del siglo XIX*. Casa-Museo Tomás Morales, Moya, 2004, p. 11.

[58] Gerardo Fuentes Pérez: *Canarias: el Clasicismo en la escultura*. Aula de Cultura de Tenerife, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1990, p. 14.



Nazareno. Fernando Estévez (1841). Madera policromada.Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Santa Cruz de La Palma.

Estévez abandonó esa dureza y frialdad de estilo con el deseo de que sus esculturas fueran comprendidas por un público más amplio, haciéndolas asequibles al entendimiento de la fe. Con ellas se pierde el sentido centralizador del taller y del espíritu gremial dando paso al aprendizaje en las aulas, en el estudio, en la discusión, sobre la conveniencia o no de las ofertas del pasado, o en la aceptación con todos los inconvenientes de las nuevas propuestas artísticas que se sucedían al son de los cambios políticos que, a fin de cuentas, generó esa inquietud espiritual y social que los teóricos llamaron Romanticismo, aunque sin las controversias generadas en Francia y en otros países europeos.

Nos preguntamos si *El Nazareno* (1840) de la parroquia de Santo Domingo de Guzmán de la capital palmera, obra también de Estévez,



Cristo yacente. Aurelio Carmona López (primera mitad siglo XIX). Madera policromada. Iglesia de la Concepción. El Paso.

responde a la sensibilidad romántica, en cuanto que el sufrimiento es ya un acto glorioso, casi olímpico; el «*exemplum vitutis*» que invita al fiel a sobrellevar sin tragedia la cruz de cada día; o bien podría tratarse de una manera particular de representar los más altos y sublimes sentimientos, nada contrarios a los valores estéticos promulgados por la Academia. No hay que olvidar que el arte greco-latino siempre fue un paradigma para todos los escultores y, en consecuencia, para los diversos estilos, corrientes, escuelas y centros de enseñanzas artísticas. Sólo había que adaptar los ejemplos clásicos al movimiento romántico, enfatizando las expresiones, el movimiento y un verismo muy emotivo.

Ese mismo espíritu, inquieto y renovador, traspasó los códigos hasta ahora establecidos por el arte; nos referimos, por ejemplo, a una interpretación iconográfica que forma parte de la serie de La Pasión: el *Cristo Yacente* o *Señor Difunto,* un tema que escultores de segunda fila abordaron con todas las consecuencias, aun sabiendo que resultaría difícil ser entendida por un público no lo suficientemente preparado para acostumbrarse a contemplar un cadáver desprovisto de todo signo de sufrimiento. Aurelio Carmona López fue uno de los precursores en llevar a cabo una representación de esas características, prescindiendo del modelo establecido por el Barroco. Aquí, la figura de Cristo, extendido sobre el lecho de muerte, responde a una realidad teológica-filosófica esbozada por la literatura romántica. Tanto la imagen que se conserva en la iglesia de San Andrés Apóstol (San Andrés y Sauces) como la homónima perteneciente a la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción (El Paso), ambas en La Palma y realizadas hacia 1850-55, ponen de relieve la formación cultural de su autor que nada tiene que ver con la calidad artística de su producción. Aurelio Carmona tuvo que haber recibido información a través de una adecuada bibliografía con amplios repertorios de dibujos y grabados, muchos de ellos referentes a la Edad Media, ese pasado que gravitó en el pensamiento, sobre todo cuando se pretendía plantear la asociación de tiempo y atemporalidad, muerte y sueño. Algo parecido acontece en el famoso Sepulcro de la Catedral de Friburgo, donde la persona de Cristo yace plácidamente, envuelto por el sudario, con las manos sobre el vientre, como si se fundieran la muerte y la Resurrección, idea recuperada por los románticos para explicar el concepto de lo sublime, reinterpretación que hace igualmente William Blake (1757-1827) en su obra titulada *Ángeles velando la tumba de Cristo* (h. 1806) perteneciente a la serie pintada para Thomas Butts. Parece como si Carmona hubiera tenido en sus manos información gráfica de todo este material[59], pues repitió la misma composición para sus dos *Yacentes;* Cristo no está muerto, duerme serenamente. Ha desaparecido todo dramatismo y osadía. Se trata de emular a esas esculturas sepulcrales de obispos y monarcas erigidas en las viejas catedrales medievales. Se ha comentado muchas veces que el cuerpo de Cristo, bajo el aspecto de momia, oculta los inconvenientes técnicos de Carmona, incapaz de resolver una anatomía al completo. No contamos con otras obras suyas similares, de tamaño natural, como *Crucificados*, para ratificar tales planteamientos, pues no hay que poner en tela de juicio su capacidad para

[59] Esta documentación gráfica tuvo que haberla consultado en bibliotecas eclesiásticas, sobre todo conventuales, pues hasta mediados del siglo XIX no aparecieron los primeros establecimientos de venta de libros en Canarias, de modo que no disponemos de noticias fidedignas que justifiquen la tenencia por parte de Carmona López de revistas de corte romántico como *El Europeo*, *El Artista*, *El Observatorio Pintoresco*, etc., todas ellas vigentes en el primer tercio del citado siglo. Sólo *El Semanario Pintoresco Español* pudo llegar hasta 1857.

realizar un desnudo. Es sólo una manera de explorar otras posibilidades, otras experiencias estéticas desconocidas hasta ahora. Lo mismo hizo el pintor Domingo Valdivieso en su *Cristo Muerto*, un óleo fechado en 1863 (Murcia), representado con acentuado realismo, privado de toda huella de padecimiento, como si hubiera copiado del natural. En el cuerpo de Cristo no hay señales de derrota, ni siquiera de corrupción, sino de espera a la Vida, a la Resurrección. Es la figura del héroe que obtiene la victoria sobre sí mismo, el «*Ave Fénix*» que simboliza la *irrefragable voluntad de sobrevivir, así como de la resurrección, triunfo de la vida sobre la muerte*[60]. Interpretación que bebe de la amplia bibliografía romántica de entonces, especialmente de la poesía, tal y como se ha dicho más arriba, que en Canarias aparece *definida por el signo de la muerte prematura y la súbita interrupción del proceso creador*[61], poniendo de relieve la preocupación por la existencia y destino del hombre.

Y sin alejarse de esta línea de pensamiento, descubrimos en Canarias resultados más o menos interesantes que lo manifiestan, siendo la pintura la de mayores resultados. En escultura, el modelo del *Yacente* más difundido estuvo siempre supeditado a los dictámenes del Barroco que, a pesar de la oposición dialéctica y académica del siglo XIX, nunca dejó de perder su influjo en la escultura religiosa, perviviendo ciertos ramalazos muy atemperados incluso en la producción más reciente, puesto de manifiesto en el homónimo que se halla en la iglesia de San Juan Bautista de Arucas, de la gubia de Manuel Ramos González (1899-1971), o bien en el existente en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Los Realejos, realizada por Ezequiel de León Domínguez, fallecido en 2009.

Y volviendo a Aurelio Carmona López, conviene indicar que ha sido el único escultor canario del siglo XIX que afrontó la ejecución de la figura de *Cristo Yacente*, pues ni siquiera Luján Pérez o Fernando Estévez recibieron semejante encargo, al menos como obra expuesta al culto religioso o al público en general.

En realidad, la escultura romántica española es consecuencia de la situación política y social de aquel período, y contó con muy pocas formulaciones teóricas[62], de modo que no constituyó un estilo unitario, a veces ambiguo y contradictorio, a pesar de la cierta coherencia que intentó dar a partir de 1835 en sus más diversas tendencias. Por eso, los escultores canarios tuvieron que asimilar esas experiencias nuevas desde una realidad muy distinta, ya que los centros de enseñanza artística se implantaron a finales del siglo XVIII, quedando constituida por Real Decreto de 31 de octubre de 1849 la Academia de Bellas Artes de Canarias en Santa Cruz de Tenerife, una institución que si bien estuvo en el pensamiento de los ilustrados, no llegó a perfilarse hasta la fecha indicada, casi medio siglo después, de modo que el escultor no contó con una orientación teórica al respecto, instruyéndose en las escuelas de dibujo ya establecidas en las principales ciudades de las islas.

Es a lo largo de la segunda mitad de la decimonovena centuria cuando se aprecia el esfuerzo por ponerse al día de los acontecimientos internacionales, teniendo en cuenta que el Estado liberal domina toda

[60] Jean Chevalier: *Diccionario de los símbolos*. Ed. Herder, Barcelona, 1988, p. 496.

[61] Andrés Sánchez Robayna: «II. Poetas canarios románticos» en *Historia de Canarias,* Cupsa Editorial, Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 1981, vol. III, p. 112.
Ejemplo de ello lo encontramos en títulos como *A la muerte, Fantasía. Último sueño*, perteneciente a *Obras póstumas*, de Ricardo Murphy y Meade (1814-1840); también en la amplia obra de José B. Lentini (1835-1862), considerado como *el más completo de los poetas romántico* (Ángel Valbuena Prat), descubrimos *Poesías, Nada, El destino*, etc. de honda preocupación metafísica.

[62] Carlos Reyero / Mireia Freixa: *Op. cit.,* p. 68.



Mercurio y Minerva. Gumersindo Robayna (1890). Fachada de la antigua sede de la Escuela de Artes y Oficios. Santa Cruz de Tenerife.

Europa, un trampolín para que la escultura civil salga a escena, imponiéndose en la mayoría de los casos el relieve por su carácter narrativo. Se mantienen los valores de siempre (la patria, el amor por la tierra, los sentimientos, el triunfo, lo sublime, los héroes, las libertades, las alegorías, etc.), aunque buena parte de esa producción escultórica lleva el sello de la Academia, ya que muchos de los artífices se formaron en sus aulas. Fueron muy pocos los escultores canarios que destacaron como profesionales de la obra cívica, pues ésta estuvo siempre en manos de extranjeros, sobre todo la urbana, debido, en buena parte, a las transformaciones que sufrieron las ciudades. Cabe destacar algunos ejemplos de escultores que llevaron a cabo obras de corte académico, en piedra, madera y yeso, supeditas a complejos arquitectónicos, como lo fueron Gumersindo Robayna Lazo (1829-1898) y su hijo Teodomiro Robayna Marrero (1864-1925), ambos nacidos en Santa Cruz de Tenerife y conocidos más bien como pintores. La actividad docente desarrollada en diversos centros de enseñanzas artísticas de la citada capital les permitió abarcar también el género escultórico, realizando relieves para centros oficiales y casas particulares, esculturas de bulto redondo que coronan —o coronaban— muchos de los edificios de carácter cultural, cultivando asimismo una escultura más privada. La serie arquitectónica, basada en alegorías, personajes de la mitología greco-latina, guirnaldas, escudos, decoraciones florales, etc., ornamentan hoy edificios singulares de la citada ciudad cuyos autores, como el conocido Manuel Oráa y Arocha (1822-1889), pertenecen a esa etapa artística denominada *El Clasicismo Romántico*, contagiada a veces por opciones eclécticas, que también encontramos en la arquitectura de Manuel de León Falcón, nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1812[63].

De igual manera están aquellos otros escultores que, habiendo nacido en el extranjero, trabajaron en Canarias dentro de la corriente romántica. Un ejemplo representativo lo tenemos en la figura del italiano Angelo Querubini Rafaello, cuyas fechas de nacimiento y defunción todavía están por conocer, aunque sabemos que se instaló en Santa Cruz de Tenerife, apareciendo como artista activo hacia 1860, y relacionado con la masonería santacrucera[64]. Su formación en escuelas italianas se dejó sentir en sus obras más notables, todas ellas relacionadas con ornamentaciones arquitectónicas, urbanas y sepulcrales, de delicados relieves que reproducen los modelos tradicionales romanos.

[63] Para conocer mejor este capítulo del Arte en Canarias, véase Carmen Fraga González, *Arquitectura Neoclásica en Canarias*. Aula de Cultura de Tenerife, 1976 / María Gallardo Peña, *El Clasicismo Romántico en Santa Cruz de Tenerife*. Aula de Cultura del Cabildo de Santa Cruz de Tenerife, 1992.

[64] María Gallardo Peña: *El clasicismo romántico en Santa Cruz de Tenerife,* Aula de Cultura del Cabildo de Santa Cruz de Tenerife, 1992, p. 69.



LA ESCULTURA FUNERARIA

Ana María Quesada Acosta

En 1787 Carlos III promulga una Real Orden prohibiendo los enterramientos en las iglesias y determinando la construcción de cementerios fuera de los límites de la población. Con esta medida pretendía mejorar la higiene y salud de la población, sin embargo, el decreto no tendrá efecto en Canarias hasta 1811, año el que los recintos religiosos se ven incapaces de albergar a las numerosas víctimas de una epidemia de fiebre amarilla.

Las precarias formas arquitectónicas de los primeros camposantos, San Rafael y San Roque, en Santa Cruz de Tenerife, y el cementerio de Las Palmas, al que no se impuso advocación, persisten a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, configurándose sus ensanches a lo largo de la segunda, siendo a partir de entonces cuando cobra importancia la estatuaria funeraria, tipología que puede compararse con la conmemorativa ya que ambas son producto de la ideología burguesa y encierran la intención de inmortalizar. Expresan también el nivel económico del comitente, convirtiéndose en un elemento elitista que ofrece, no obstante, una diversificación de modelos que van desde sencillos túmulos hasta monumentales panteones. Realizadas con materiales sólidos y perdurables llegan hasta nosotros cargadas de información. Así, nombres, fechas y epitafios se aúnan a múltiples motivos iconográficos vinculados a la temática funeraria que invitan a pensar en la fugacidad de la vida: esqueletos, calaveras, relojes de arena, libros abiertos, cruces, etc.

Estilísticamente los sepulcros se ajustan a los lenguajes artísticos predominantes en el Ochocientos, algo palpable en la prolija producción funeraria que Manuel Ponce de León realiza para el cementerio de Las Palmas, en la que baraja todos los lenguajes artísticos del momento. A sus trazas se debe la esbelta cruz neogótica en cantería azul con paneles de mármol, en los que cinceló tibias enlazadas, laureles, una balanza y un reloj de arena. Suyo es también el diseño del *Mausoleo de Don Cristóbal del Castillo*, realizado en mármol, presenta una estructura piramidal que se asienta sobre un basamento decorado con guirnaldas que conforman una corona en cuyo centro se lee el nombre del difunto, sus honores y la fecha de su óbito. Sobre ésta se levanta el sarcófago donde se esculpió el rostro del finado. Estas piezas rematan en un frontón semicircular cuyo ornamento principal es un reloj de arena. El conjunto aparece custodiado por dos melancólicos ángeles que portan insignias de la pasión de Cristo.

En la misma necrópolis destacan dos monumentos del taller de Paolo Triscornia di Ferdinando. Uno de ellos se erigió para albergar a las víctimas de un barco italiano que naufragó en el Puerto de La Luz tras colisionar con un vapor francés. La sobria capilla se complementa con una figura femenina que simboliza a Italia; su mirada y una de sus manos se dirigen hacia una corona conformada por una guirnalda en cuyo centro se leen unas palabras en recuerdo de los homenajeados (ver imagen). El segundo mausoleo respondió a un encargo de la familia Rodríguez tras el fallecimiento de su patriarca en 1893. Se trata de una capilla con remate piramidal, sobre la que se eleva el Ángel del Silencio. Está decorada con distintos motivos, sobresaliendo dos búhos ubicados en las esquinas delanteras, en actitud de vigilar el descanso de sus moradores.

El género funerario fue trabajado en Tenerife por Ángelo Cherubine a quien se le atribuye origen romano y formación académica. Dado que dominaba la técnica del mármol, desconocida por los escultores canarios, acaparará diversos encargos en distintos cementerios de la Isla. En el de Santa Lastenia se encuentra el *Sepulcro de don José Ruiz Arteaga* formado por un templete cuyo interior alberga la figura de un joven ataviado con túnica, mirada perdida y mano sobre el pecho. Antiguamente estaba en la primigenia necrópolis capitalina, donde aún permanece la urna funeraria de doña *María Manuela Calveras*, decorada con delicados relieves. Para la familia *Oramas* elabora diez lápidas en el cementerio de San Juan de la Rambla, entre las que destaca la que desarrolla una escena infantil ambientada en un paisaje presidido por una palmera. Más interesante se nos muestra la tumba de don *José Ana Jiménez*, en el camposanto de Santa Cruz de La Palma, integrada por un elevado pedestal decorado a base de molduras y motivos vegetales sobre el que se asienta una estatua femenina en actitud reflexiva. De la fama que disfrutó este artífice clasicista da buena cuenta el sepulcro que embutido en la girola de la catedral de La Laguna, custodia los restos mortales del *Adelantado Fernández de Lugo.* Inspirado en las urnas funerarias renacentistas ofrece una sencilla ornamentación alegórica reforzada por el escudo heráldico del difunto.

FERNANDO ESTÉVEZ DEL SACRAMENTO:
EL ESCULTOR DEL SIGLO XIX

Sin duda alguna, Fernando Estévez del Sacramento es la figura central de la escultura del siglo XIX en Canarias, lo mismo que lo fue Luján Pérez en el siglo anterior, a pesar de que su última etapa como artista llegó a alcanzar la fecha de 1815, correspondiéndose con la de su defunción.

Las escasas publicaciones sobre el arte de Estévez han originado un cierto desconocimiento de su producción, a pesar de que últimamente tanto su persona como su obra parecen haber despertado un manifiesto interés por parte de los más incondicionales biógrafos, investigadores, estudiosos y seguidores de su arte. El número de publicaciones, según la calidad de los contenidos, nos va a permitir romper con esa dependencia de Luján Pérez que la Historia siempre ha considerado como una continuidad estilística inexorable en el tiempo, tal vez con el deseo de universalizar su estilo y convertirlo en el gran maestro de la imaginería canaria.

Es cierto que Luján desarrolló su labor en un momento aún favorable, pues la Ilustración no planteaba todavía serios obstáculos en la continuidad de la escultura tradicional de corte barroco; la demanda eclesiástica y la particular seguían siendo rentables; el taller era aún el centro rector donde se tomaban tanto las decisiones teóricas como prácticas; persistía el comportamiento *gremial* de proyectar la escultura; la creación de escuelas artísticas fueron las primeras receptoras de los nuevos lenguajes académicos y de su aplicación, pero éstas no despuntaron hasta comienzos de 1780, y la Academia de Bellas Artes de Canarias se creó en 1849; la Desamortización, la crisis social, política, religiosa y la pérdida del mecenazgo de la Iglesia quedaban un tanto lejos en el tiempo y, por tanto, su producción artística no se vio afectada ni cuestionada, a pesar de que los ideales ilustrados aconsejaban y proponían un nuevo giro en el ejercicio del arte. Fernando Estévez, por el contrario, se enfrentó a esa realidad sometida a cambios y convulsiones que caracterizó el comportamiento de la sociedad del siglo XIX español, no pudiendo disfrutar de unas condiciones artísticas tan lineales y, hasta cierto punto estables, como las de Luján Pérez.

Sin embargo, hay algo original en la vida de Estévez como escultor. Se trata del abandono definitivo del taller como núcleo del producto artístico, tal y como lo establecían las normas *gremiales* hasta ese momento, para convertir el arte en un foro de discusión, de confrontación in-

telectual donde el aula es ahora el espacio idóneo para teorizar, crear y sistematizar. Es, a fin de cuentas, el *nuevo taller*, producto ya de la implantación de la enseñanza reglada de las Bellas Artes.

LOS PRECEDENTES ARTÍSTICOS

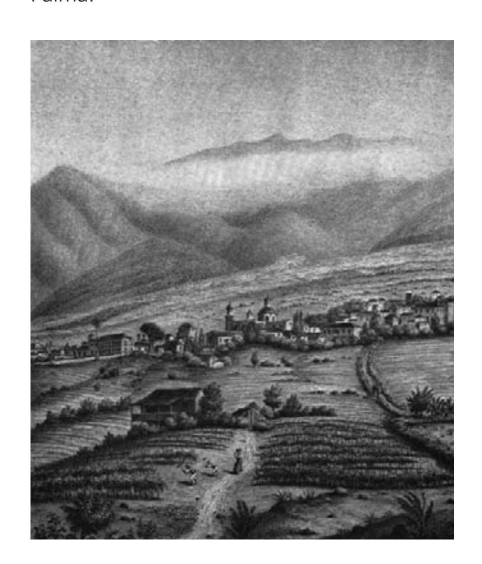
Fernando Estévez, nacido en la Villa de La Orotava el 3 de marzo de 1788, el mismo año en que accede al trono de España Carlos IV, tuvo la suerte de contar con una familia que, perteneciendo a lo que actualmente llamamos clase media, supo sintonizar y conectar con los grupos sociales más variados, pues su padre, don Juan Antonio Estévez, contó con un taller propio de platería en una casa levantada en la vía principal de la localidad, conocida popularmente por Calle La Carrera, hoy dedicada a su hijo Fernando, considerado Hijo Ilustre de la citada población. En esta casa, que ha conocido distintas remodelaciones, una de ellas practicada en la fachada principal por el arquitecto Mariano Estanga, en 1921[65], dio a luz doña María del Sacramento a cinco hijos más, ocupando Fernando el segundo de los nacidos.

De todos los hijos sólo dos heredaron, documentalmente hablando, la capacidad artística del padre: Fernando y Francisco, conocido este último en los ambientes culturales por *Domingo Estévez* o «*Maestro Flores*», aunque no llegó a destacar como su hermano, realizando obras diversas relacionadas con el campo carpinteril, así como alguna que otra escultura. Fernando demostró, en cambio, unas dotes innatas para la plástica artística, empleándose en el conocimiento de la platería pero, sobre todo, en el diseño, en el trazado de los dibujos, en la observación de ejemplos de orfebrería de épocas anteriores. Don Juan Antonio descubrió en su hijo una enorme facilidad para el dibujo y el relieve, es decir, para el repujado. Estos conocimientos conseguidos en el taller paterno quedarán patentes —casi como un estigma— en la decoración aplicada en los remates y bordes de las vestimentas de muchas de sus esculturas de talla completa, o bajo la técnica de las telas encoladas. Ejemplos singulares los encontramos en las imágenes de *San Pedro Apóstol* y *Santo Tomás de Villanueva* que se hallan en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava. Los bajos relieves, el ritmo de la ornamentación y el cuidado diseño, todo ello en dorado, lo ponen de manifiesto.

Aparte del ambiente artístico del hogar, de las relaciones con otros plateros, con los demandantes y entendidos en la materia, Fernando contó con un escenario urbano ideal para suscitar en él vocación de artista. No se trata ahora de mirar hacia atrás, al siglo XIX, para introducirnos en aquella Orotava de empinadas calles, de casas elegantes en cuyas fachadas campean aún los viejos linajes, de vetustos conventos, iglesias y ermitas, de molinos de agua, de jardines, rincones y amplias plantaciones que conformaban la rica campiña extendida hasta el mar; de familias de alto rango social, de bibliotecas conventuales, parroquiales y privadas, y de gabinetes culturales donde los próceres ilustrados discutían y compartían decisiones y preocupaciones relativas al devenir de los ciudada-

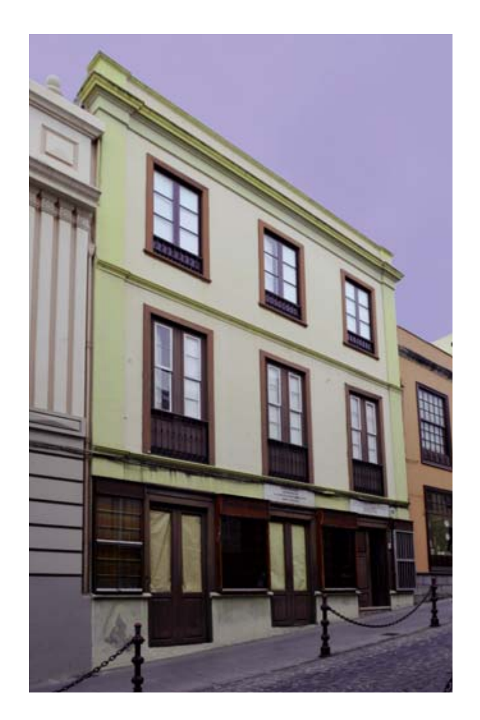


Dolorosa. Fernando Estévez (1841). Madera policromada. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Santa Cruz de La Palma.



La Orotava. Grabado de J.J. Williams. Siglo XIX.

[65] Antonio Luque Hernández: *La Orotava, corazón de Tenerife*. Ayuntamiento de La Orotava, 1998, p. 414.



Casa natal de Fernando Estévez. Calle Escultor Fernando Estévez ("La Carrera"). La Orotava.

nos, sobre todo de la formación intelectual de los más jóvenes. La Orotava era una especie de museo en el que se podía descubrir el arte, conocerlo y estudiarlo. Esculturas, pinturas, orfebrerías, textiles, etc., procedentes de talleres locales y foráneos, gracias a la intervención de esa sociedad terrateniente, estaban al alcance de cualquier joven que se sintiera atraído por el arte, como lo fue Fernando Estévez, que estuvo al tanto de todo lo que se producía en el tejido cultural.

Otro ámbito favorable en la formación de este artista fue el conventual, las enseñanzas impartidas por frailes mejor preparados para desempeñar tareas docentes. Estos conventos contaban, aparte de los medios para adquirir conocimientos de las llamadas *Artes Liberales*, con las herramientas básicas para ejercitar el dibujo, la pintura y la escultura. Como ya se ha dicho, hasta la segunda mitad del siglo XIX la enseñanza reglada estatal no fue un proyecto generalizado, a pesar de los inconvenientes sociales y políticos; el plan de estudios promulgado por la Ley de Moyano de 1857 ya *englobaba toda la organización de la enseñanza secundaria y superior, abarcando tanto la estructura administrativa, como la enumeración de asignaturas, estatuto de profesorado y el régimen económico*[66], pero este sistema oficial no afectó al crecimiento cultural de Estévez, ya que su muerte se produjo en 1854. Por tanto, el programa educativo respondía a los proyectos culturales promovidos por la Ilustración, aunque el servicio docente ofrecido en las aulas conventuales seguía dando sus frutos, a pesar de haber perdido protagonismo social. Todavía *eran floraciones de moralidad y de cultura, como en las restantes provincias españolas*[67] comenta Padrón Acosta, el historiador de Fernando Estévez, en 1943.

Siempre se ha defendido la idea de haber recibido instrucción artística de un religioso franciscano del convento de San Lorenzo, llamado fray Lorenzo López. No contamos con noticias suficientes para demostrarlo, ni siquiera para conocer la fuente documental de dicho argumento, pero era muy normal que estos cenobios dispusieran siempre de miembros suficientemente preparados para abordar proyectos docentes. Además, el clero, en toda su jerarquía, mantenía un prestigio a pesar de que sus enseñanzas perdían cada vez más credibilidad por su escasa apertura y renovación, pero contaba con figuras notables de espíritu ilustrado capaces de injertarse en una sociedad de cambios constantes e innovaciones culturales.

Las relaciones que se tejían entre estos religiosos y las familias adineradas del lugar, promovieron programas de actuación que daban sus frutos a lo largo del siglo XIX. En este ambiente fue creciendo y aprendiendo Estévez, un ambiente que le brindó la ocasión de conocer personalmente a Luján Pérez en una de las visitas que realizó a Tenerife.

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA: BAJO LA TUTELA ARTÍSTICA DE LUJÁN PÉREZ

Ésto ocurrió a partir de 1805 cuando Estévez contaba con 17 años de edad. Luján se encontraba hospedado en la casa de la familia Nieves

[66] Pedro Bonoso González Pérez: *Op. cit.*, vol. I, p. 33.

[67] Sebastián Padrón Acosta: *El escultor canario Fernando Estévez (1788-1854)*. Santa Cruz de Tenerife, 1943, p. 6.

Ravelo de El Puerto de la Cruz, gracias a la insistencia del pintor Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853), hombre de altos vuelos culturales, políticos y militares. En esta casa Luján improvisó un taller para efectuar los encargos previstos.

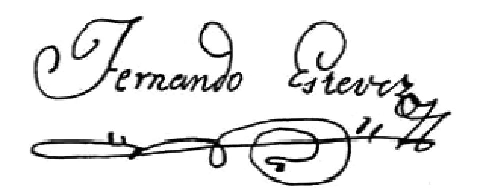
No tenemos más noticias de esta estancia que muchos historiadores consideran cierta, y otros, en cambio, sólo un relato con más encanto que realidad. Un precioso episodio que ayuda a enmarcar la decisión del joven Estévez a marchar con Luján a Las Palmas de Gran Canaria. Se dice también que fue aquel fraile franciscano quien procuró el contacto entre ellos dos en la casa de los Nieves Ravelo. Pretendía que el maestro grancanario descubriera las dotes artísticas de Fernando, el manejo de las gubias, el conocimiento de las maderas y el dominio de la volumetría. Y lo logró, porque ese mismo año, ambos regresaron a Las Palmas de Gran Canaria, abandonando El Puerto de la Cruz o Puerto de La Orotava.

Ante la escasez de datos al respecto, seguimos fiándonos de las palabras de los historiadores Santiago Tejera Quesada y Sebastián Padrón Acosta, los primeros en establecer parámetros cronológicos de estos acontecimientos débilmente documentados y refutados [68]. Y tampoco disponemos de información segura para conocer con más precisión la estancia de Estévez en la capital grancanaria; un tiempo de estudio y trabajo bastante nebuloso que no permite avanzar en la investigación sobre la estancia en el taller de su maestro, de las relaciones con el ambiente cultural de aquella ciudad, del encuentro con otros artistas del momento y de la formación intelectual adquirida. Sólo sabemos que estuvo en Las Palmas, que se convirtió muy pronto en el preferido de Luján, en su *discípulo más aventajado*, una máxima ya acuñada —y a veces insistente— por los historiadores del Arte y de obligada mención cada vez que se habla de Estévez; y, finalmente, que regresó a Tenerife hacia 1807, pues por esas fechas aparece instalado en su casa de La Orotava.

Aunque sigue siendo la estancia en Las Palmas de Gran Canaria un episodio poco estudiado y documentado, pues ni siquiera sabemos dónde se hospedó y tampoco quiénes sufragaron sus estudios, creemos que Luján, como buen maestro y tutor, tuvo que haberlo introducido en los círculos intelectuales de Vegueta; entre la Academia de Arquitectura, la Academia de Dibujo y el taller de escultura, Estévez compartía el tiempo de aprendizaje, amén de las obligadas consultas a las bibliotecas, sobre todo las conventuales y privadas, pues las públicas tardaron algo más en instalarse, especialmente durante el reinado de Isabel II [69].

EL REGRESO A TENERIFE. EL TALLER DE LA OROTAVA

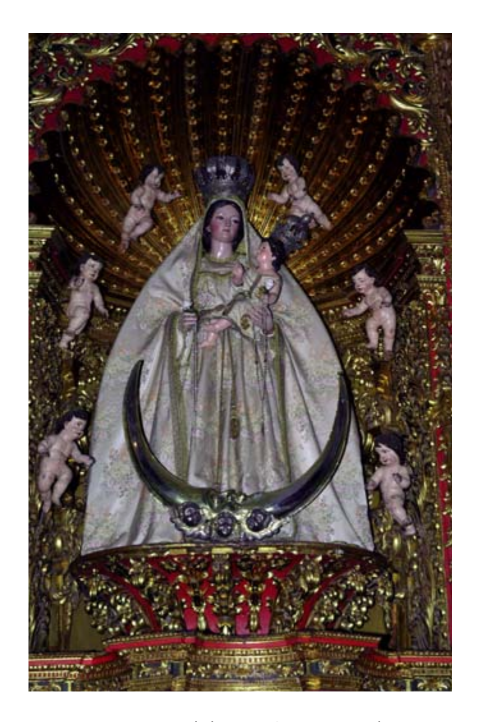
Lo cierto es que a Estévez lo encontramos en su localidad natal hacia 1808 trabajando en un taller que organizó en la casa paterna. Contaba entonces con 20 años de edad. Los conocimientos adquiridos en el estudio de su maestro Luján, las relaciones sociales conseguidas en Las Palmas, el prestigio de su padre como profesional de la orfebrería y los



Firma de Fernando Estévez hacia 1822.

[68] Aunque se han publicado recientemente muchos artículos y estudios sobre Fernando Estévez y su obra, son de obligada consulta los de TEJERA QUESADA, Santiago: *Los grandes escultores. D. José Luján Pérez*. Madrid, 1914 y PADRÓN ACOSTA, Sebastián: *El escultor canario Fernando Estévez (1788-1854)*. Santa Cruz de Tenerife, 1943, anteriormente citada.

[69] Para conocer la realidad bibliográfica de Las Palmas de Gran Canarias durante la etapa política de Isabel II recomendamos una interesante y bien nutrida obra elaborada por los historiadores LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de / HERNÁNDEZ SOCORRO, Mª de los Reyes: *La difusión del libro en Las Palmas durante el reinado de Isabel II*. Colección «Guagua», Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1990.



Nuestra Señora del Rosario. Fernando Estévez (1833). Madera policromada. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Las Palmas de Gran Canaria.

excelentes contactos con una remunerada clientela cuyos gustos contribuían a un patrocinio artístico bastante depurado, auguraron a Estévez un comienzo estable y seguro.

En La Orotava transcurrieron los mejores años de su vida artística. Desde la fecha anteriormente citada hasta 1845, año del fallecimiento de su padre, se desarrolló la mejor etapa de su producción. Aquí, Estévez maduró no sólo como escultor sino también como ciudadano, implicándose en tareas y colaboraciones cívicas, pues sabemos que desempeñó tareas políticas y municipales. Estas actividades al margen de su profesión eran muy comunes entonces y expresaban la mentalidad ilustrada y filantrópica del hombre del siglo XIX. En muchos de los casos, y como señala Wittkower, se *les honraba, y sus rentas se aumentaban considerablemente, con cargos públicos o administrativos o con dádivas que llegaban con una cierta regularidad*[70], aunque este tipo de ejercicio era mucho más fluido en épocas anteriores.

PERSONALIDAD Y ESTILO

Resulta muy difícil trazar un perfil psicológico de un artista como el que nos ocupa, pues tampoco disponemos de documentos, de información veraz que nos aventure a adentrarnos en este insondable espacio. Sin embargo, podemos acercarnos a su personalidad a través de la correspondencia, de los discursos en la Academia de Bellas Artes y de la propia obra.

Siempre se ha defendido el carácter pacífico de Estévez, una opinión casi inamovible, enfrentándola con la de Luján Pérez, hombre de fuerte temperamento, a veces virulento e irascible, a tenor de lo que sugiere su más destacado biógrafo Tejera Quesada. Si hubiera autenticidad en estos argumentos, nos podríamos preguntar por el tipo de relación que existió entre los dos, pues en este caso, Estévez fue la antítesis de su maestro. Cuando Estévez conoció a Luján, éste ya era un artista consagrado y maduro, prácticamente un cincuentón. La diferencia de edad que había entre ambos (unos 32 años) favoreció en parte la libertad de acción de Estévez que siempre contó con más espacio para conseguir sus objetivos como escultor, aunque no pudo escapar de la impronta ejercida por aquél durante su aprendizaje que tampoco fue nada determinante en su posterior ejercicio de la escultura y en la definición de su peculiar estilo. No sabemos por qué ocurrió esa ruptura tan temprana con respecto al arte de Luján. Cuando abrió taller una vez instalado en La Orotava, manifestó rotundas diferencias estilísticas. Mientras otros discípulos se mantuvieron cercanos al maestro, caso de Manuel Hernández *El Morenito*, por ejemplo, Estévez se hallaba lejos de las influencias, de los recursos, de los modelos incluso, escapando de un lenguaje que poco podía aportar a los nuevos códigos artísticos que, procedentes de las academias europeas, intentaban convertirse en un arte supranacional. ¿Fue tal vez esa actitud —con apariencia de rebeldía— y capacidad creativa lo que gustó a Luján, no dudando en considerarlo su *discípulo más aventajado*?

[70] Rudolf y Margot Wittkower: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Cátedra, Madrid, 1988, p. 28.

Porque a juzgar por la documentación existente, sobre todo la producida al final de sus días, cuando era profesor de la Academia de Bellas Artes en Santa Cruz de Tenerife, deducimos que no fue un hombre de moral agitada y de espíritu inquieto e inconformista. No encontramos palabras, frases y forzados requiebros que permitan descubrir un comportamiento personal y artístico perturbado y conflictivo. Tuvo más bien un temperamento sosegado y conciliador, es decir, perteneció a ese grupo de artistas llamados *normales*. Aunque las opiniones emitidas por familiares no suelen ser subjetivamente válidas, valga el informe que su padre, Juan Antonio Estévez, dejó ante el escribano González Regalado, otorgándole poder para actuar sobre la empresa. En la escritura testifica que su hijo Fernando debe *haser apuntes y contratos, compras y bentas, y a fin de que así lo verifique lexitamente, y pueda realisar y emprender quantos asuntos le parescan convenientes*. Y continúa su padre diciendo que es *un buen hijo* y vive de lo que gana[71]. Esta opinión moral queda contrastada y probada en el *Certificado de Conducta Política* emitido por el Ayuntamiento de La Orotava, en 1842, afirmándose que *su conducta moral es la de un ciudadano honrado y fiel en el cumplimiento de las obligaciones civiles y religiosas, estando escento de todo sevicio o mala nota en la república, en la que se ha conciliado la estimacion gral. por su comportamiento, con especialidad para con sus padres ancianos y enfermos, á cuya sbsistencia y cuidado está atendiendo, manteniéndose en su compañía; y que en cuanto a su conducta política, por público y notorio, y por los mismos documentos exhibidos le consta a este cuerpo ser verdadero cuanto refiere en su misma exposición.*[72] Y aunque se trate de una testificación protocolaria, oficiosa y de cortesía, a veces maquillada por los recursos literarios de la época, el contenido de la misma pone de manifiesto la calidad de sus virtudes, que también queda al descubierto en otros documentos como la carta enviada en 1841 al marqués Guisla Guiselín, con motivo de la ejecución de las imágenes de *El Nazareno* y *la Dolorosa*, ambas en la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Santa Cruz de La Palma, donde aflora su educación y cortesía bajo una excelente gramática y caligrafía. Los últimos párrafos de la citada carta dicen así: *Tendré mucha satisfacción de que estas Ymagenes puedan llenar los deseos y gustos de V.S.: nada he omitido para conseguirlo, pero el acierto no depende muchas veces de la voluntad sino de la suerte; y entretanto se sirva V.S. decirle si esta me ha cavido, mande en todo, cuando sea de su agrado a su afmo. Atento Sr*[73] . El tono de estas palabras de despedida no deja de expresar una prudente humildad sin perder el talante intelectual del discurso, pues fueron dirigidas a un hombre culto, ilustrado, que había elegido al mejor escultor para realizar las obras previstas.

El mismo tono respetuoso y comedido empleó para dirigirse a los que fueron sus mayores en el Arte, a los que estudió y admiró. Uno de los documentos hito ha sido el conocido discurso de ingreso en la citada Academia de Bellas Artes que resume el pensamiento personal, intelectual y artístico de Estévez, y donde manifestó el agradecimiento a todos sus predecesores, de cuyo arte se sintió tributario: *allí inscribiría también los nombres de D. Diego Eduardo, de D. José Rodríguez de la Oli-*

[71] A.H.P.T. Legajo 3292. Escribano: Domingo González Regalado (La Orotava), folio 463 v., año 1815
Este documento aparece citado en FUENTES PÉREZ, Gerardo: *op. cit.,* p. 302.

[72] A.M.L.O. Libro de Actas Plenarias, año 1842, ff. 88-90.

[73] Gerardo Fuentes Pérez: *op. cit.*, p. 361.

va, de D. José Luján y Pérez, de D. Juan de Miranda y de otros, de cuyas obras nos han quedado mucho que admirar y bastantes preceptos que seguir[74]. Hay que recordar que Estévez fue contemporáneo de todos estos artistas, salvo de Rodríguez de la Oliva, que murió en 1777. Creyó que la producción de aquéllos era tan digna como para que fueran elevados al "Capitolio de las Artes" de Roma. Sólo se trató de un gesto de generosidad.

Incluso en su comportamiento cívico, parece que se manifestó de igual modo. Aunque simpatizó con el movimiento liberal, fue siempre respetuoso con el orden público y con la Corona. Su vida abarcó amplios períodos políticos, en los que conservadores, liberales y progresistas se disputaron la primacía del poder; desde la subida al trono de Carlos IV (1788), que coincide con la fecha de su nacimiento, pasando por los turbulentos episodios de Fernando VII, José I Bonaparte, Guerra de Independencia, Sexenios y Trienios, hasta el reinado de Isabel II con todas las guerras carlistas y la proclamación de Constituciones (Liberal/Conservadora), Estévez, como cualquier otro ciudadano, se vio envuelto en un torbellino de actuaciones que afectaban directamente a la propia vida ciudadana y, en consecuencia, al desarrollo de la cultura y a las actividades artísticas. La etapa de madurez personal coincide, aproximadamente, con los reinados más discutidos de la Historia de España (Fernando VII e Isabel II), repletos de acontecimientos que se sucedían a veces de una manera rápida y atropellada. Como hijo de una época, que había recibido una educación familiar y religiosa basada en el respeto a los mayores, a las instituciones, a los valores, etc., a pesar de que ya estaban siendo discutidos en ambientes sociales más selectos y progresistas, se mostró siempre consecuente con todos esos principios, pero como intelectual que pertenecía a movimientos culturales e ilustrados, muchos más críticos con la situación del país, tuvo que tomar una postura liberal casi siempre, no tanto desde una condición política partidista, pues parece un juicio precipitado, sino como solución a los problemas que acuciaban a la sociedad, sobre todo a los planes docentes y, en concreto, a las enseñanzas artística.

Esta conducta frente a la vida, que no es otra que la del hombre del siglo XIX, ha hecho creer a historiadores, estudiosos, críticos y aficionados de la Historia del Arte que el estilo tan peculiar de Estévez es reflejo de su carácter dócil, respetuoso, educado y comedido. Son especulaciones innecesarias, pues no siempre el comportamiento moral de un artista y las características de su obra son inseparables, independientemente de cada época, si bien es verdad que los artistas del siglo XIX manifestaron un comportamiento muy distinto a los anteriores (defensa de sí mismos, liberación de las ataduras de la Academia, etc.), cediendo a la relajación de las formas y a una interpretación específica de la existencia a la que ni siquiera la psicología, ciencia tan de moda entonces, fue capaz de dar una respuesta, de modo que *sólo así podemos entender por qué una persona de carácter retraído tal vez es un pintor audaz o una personalidad extrovertida parece tímida en su obra*[75]. El arte de Estévez, por tanto, no tiene por qué estar mediatizado por su carácter, a pesar de las afinidades como sello personal. Sin embargo, la ambigüedad del arte

[74] Domingo Martínez de la Peña / Manuel Rodríguez Mesa / Manuel Alloza Moreno: *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias.* Santa Cruz de Tenerife, 1987, p. 77.

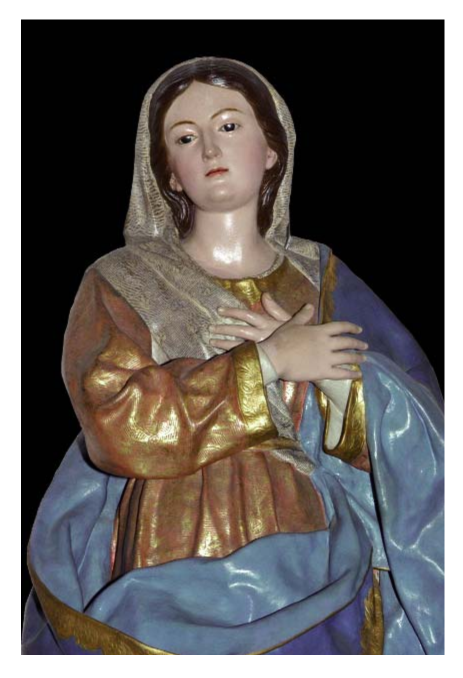
[75] Rudolf y Margot Wittkower: *op. cit.,* p. 269.



San José. Fernando Estévez (h. 1827). Madera policromada y telas encoladas. Iglesia de San Roque. Tinajo.



San Juan Bautista. Fernando Estévez (1819). Madera policromada. Iglesia de San Juan Bautista. Telde.



Nuestra Señora de la Encarnación. Fernando Estévez (primera mitad siglo XIX). Madera policromada y telas encoladas. Iglesia de la Encarnación. Hermigua.

visual y la tendencia a idealizar la vida y obra del autor, ha dado lugar, en parte, a la tergiversación de los contenidos y a la aceptación de argumentos-arquetipos inamovibles en el proceso de la investigación.

Llegar a la comprensión del origen artístico de un autor depende de muchos factores, cuestión filosófica a la que no podemos acceder, pero sí a su desarrollo, al conocimiento y análisis de los elementos que han ido incorporándose a lo largo del proceso, dependiendo siempre de la capacidad creativa, del número de obras, de los clientes, de las influencias y de otras tantas circunstancias que contribuyen en la definición de rasgos específicos y reconocibles. En el estilo de Estévez, por ejemplo, observamos transformaciones y adaptaciones como respuesta a unas necesidades artísticas, sociales y culturales, pero también personales, reflejo de las reacciones emocionales que evolucionan con la edad. Sin embargo, mostró desde un principio un dominio de su estilo, evitando brusquedades e irregularidades en el desarrollo de cada uno de los registros. Educado bajo la dirección de Luján Pérez, fue en La Orotava donde se fraguó como artista, pues allí pasó la mayor parte de sus años de trabajo, desde 1808 —tal vez antes— hasta la década de los cuarenta, momento de la creación de la Sociedad de Bellas Artes en Santa Cruz de Tenerife (1846), más tarde Academia de Bellas Artes, en la que desarrollaría una importante actividad docente.

En esta etapa, y con el poder otorgado por su padre para gestionar personalmente la empresa y los derechos sobre el edificio familiar, Estévez desplegó una labor artística bastante notoria, convirtiéndose en el escultor más importante y de mayor fama del archipiélago, pues la actividad de Luján había decaído considerablemente, sobre todo a partir de



Sagrada Familia. Fernando Estévez (h. 1830). Madera policromada y telas encoladas. Iglesia de Santa Ana. Candelaria.

1812 hasta su muerte, acaecida tres años después, cuando Estévez contaba con 27 años de edad.

La vida social y cultural de La Orotava, los proyectos artísticos, las bibliotecas eclesiásticas y privadas, las tertulias y las visitas de personalidades permitieron a Estévez desarrollar su capacidad humana, intelectual y creativa, contando con próceres de amplios horizontes culturales como Domingo Valcárcel y Llerena, Domingo Calzadilla, y Bethencourt y Castro, entre otros, formados en los movimientos ilustrados. Las obras de la iglesia de la Concepción fueron también decisivas en la consolidación estética y profesional de Estévez, así como la renovación de otros templos de las islas que intentaban adaptarse a los nuevos tiempos. La llegada de obras foráneas, especialmente marmóreas, dentro ya de los cánones académicos, fortaleció la necesidad de cambio estético. Los viajes a La Laguna y a Santa Cruz de Tenerife fueron determinantes en la toma de decisiones estéticas. Esta última ciudad, convertida en 1823 en la Capital de Canarias, ofreció todo un potencial económico propiciado por la burguesía urbana que atrajo a muchos artistas de diversas tendencias.

Las artes plásticas conservadas en conventos, iglesias y casas particulares; las instrucciones artísticas aportadas por la bibliografía pertinente, nutrida de grabados; y la observación de un arte procedente de fuera (Levante Español e Italia, preferentemente), fueron ingredientes en la definición y madurez del estilo de Estévez. Si bien la contribución de Luján fue fundamental durante los primeros pasos de su formación como escultor, muy pronto se produce una escisión con respecto al arte de su maestro. Cuando se instala en La Orotava, con sólo 19 años, ya apenas hay reflejos del arte de Luján, incluso en sus primeras obras. Nos hemos preguntado muchas veces por la razón de esa aparente *ruptura*, pues ni siquiera se percibe en la documentación un distanciamiento personal. Al contrario, todas las palabras dirigidas a Luján son elogiosas, valorándolo como excelente maestro y docente. Se trataría más bien de una maniobra estructural que de una enemistad artística, pues Estévez reconoció que su tiempo no era el de Luján. Tuvo que combatir con una sociedad en proceso de cambios, heredera del sentido positivo y constructivo de la Ilustración que impulsó *la instrucción, el progreso científico y técnico,* e intentó erradicar *la ignorancia y la superstición* e incitó *a los gobiernos a emprender reformas tendentes al bienestar de los pueblos*[76], pero con muchas contradicciones en el campo artístico, a pesar de las reformas, de la implantación de una enseñanza reglada y oficial, y de una apertura hacia las novedades cada vez más necesaria. Fue una etapa en la que resultó *difícil establecer límites; la subida al Trono en 1808 de Fernando* VII *no* ofreció *alternativas a la escultura, tampoco la muerte de Goya (1828), ni siquiera el reinado de Isabel II, en que resulta complicado determinar las fronteras entre los centros de producción nacional y los regionales*[77]. La formación barroca de Estévez no era suficiente para complacer los deseos renovadores de la sociedad y, sobre todo, de unos planes de enseñanza artística emancipados del control eclesiástico.

[76] Cristóbal García del Rosario: *op. cit.*, p. 8.

[77] Gerardo Fuentes Pérez: «Antecedentes y consecuentes en el maestro Luján Pérez», en *Luján Pérez y su tiempo*, catálogo de exposición, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2007, p. 227.

Estévez tuvo que hacer un esfuerzo por articular todos estos factores, generalmente adversos, para que la escultura pudiera acomodarse a las nuevas propuestas y que la sociedad fuera capaz de entenderlas y aceptarlas. Esto fue un reto que el escultor se propuso superar a pesar de los inconvenientes culturales y geográficos. Ya incluso la prensa de entonces se quejaba de ello, como *El Avisador de Canarias* que en 1850 decía: *Lejos de la Península, reducidos á nuestros propios recursos, nos precisa estudiar los medios más conducentes á sacar las ventajas posibles con que nuestra situación nos brinda, en compensación de tantos otros elementos de vida y de riqueza de que carecemos*[78]. He aquí donde radica uno de tantos aspectos que han impedido que la escultura producida en Canarias se colocara en el ranking de la nacional, no porque a sus artífices les faltaran capacidades y actitudes, sino porque la historia que ellos vivieron tuvo su propio ritmo, con sus pausas y exigencias. Además, en un momento en que la Iglesia perdía poco a poco las decisiones artísticas, con una crisis religiosa y vocacional, cierre de conventos debido al plan desamortizador, proclamación de una enseñanza laica y, como es lógico, reducción de la demanda escultórica. Todavía la burguesía urbana no se había consolidado en el ámbito cultural esperado, impidiendo con ello que la escultura civil no conociera un despliegue capaz de sustituir a la religiosa. Hasta bien entrada la década de los sesenta del siglo que nos ocupa, las principales ciudades canarias no plantearon nuevos ensanches y renovaciones, de modo que hasta ese momento la escultura urbana vino de fuera. Algunas tentativas hubo por parte de escultores canarios, pero casi todas se malograron. Ahora entendemos el porqué de la inexistencia de escultura laica en la producción de Fernando Estévez, cuando sabemos que fue un gran experto en la utilización de modelos greco-latinos, como recurso didáctico en el ejercicio de la docencia artística.



Bustos de yeso existentes en la Facultad de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, que pertenecieron a la Academia de Bellas Artes.

LOS APOYOS ARTÍSTICOS

A lo largo de su estancia en La Orotava, Estévez contó con tres apoyos fundamentales en la definición y dirección de su estilo artístico: a) las familias del lugar, b) la intervención de la Iglesia y c), la docencia. No es necesario mencionar aquí la influencia recibida del aporte exterior, pues La Orotava es el mejor ejemplo de ello en todo el archipiélago, y de las relaciones con los próceres de la cultura y del arte, como lo fue el citado Padre Díaz, con quien mantuvo estrechas relaciones artísticas.

Sin pretender ahondar en estos apoyos, que también fueron personales, pues exigiría argumentos muchos más amplios, queremos señalar que las familias de La Orotava, sobre todo aquellos miembros más destacados tanto en la vertiente política-económica como cultural y de relaciones sociales, desempeñaron un papel importante en la toma de decisiones artísticas. El nivel cultural de esta clase dominante era elevado, pues contaba con medios materiales para presumir de buenas bibliotecas, excelentes relaciones con el exterior a través de los viajes efectuados,

[78] EL AVISADOR DE CANARIAS, periódico de anuncios de intereses materiales. Nº 2, 6 de noviembre de 1850, Imprenta Isleña, Santa Cruz de Tenerife.

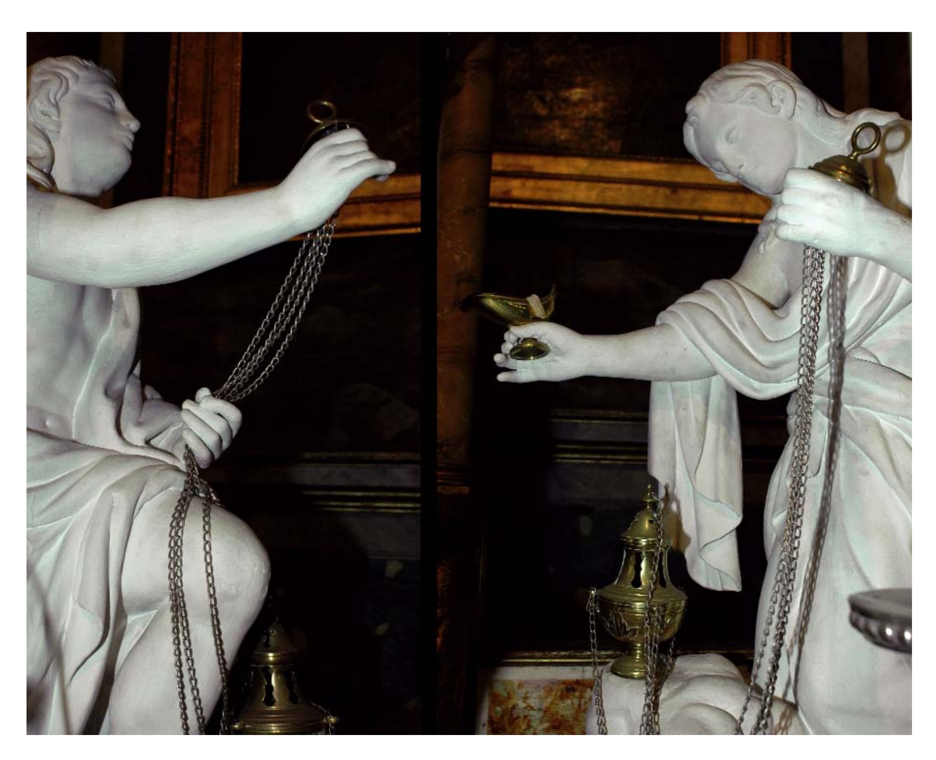
conexiones con centros de estudios en el extranjero, etc.; y posición social, es decir, la terrateniente, que contrastaba con el campesinado que ni siquiera sabía leer y escribir. Sin embargo, Estévez se sintió amparado por estas familias que disponían de todo, y gracias a la reputación de su padre, del taller y de la orfebrería, tuvo acceso a sus recursos. Además, fueron familias que tuvieron una eficaz influencia sobre la Iglesia y, por tanto, en las artes plásticas.

Otro apoyo importantísimo fue el de la Iglesia. Se ha dicho que su gestión cultural y artística ya había mermado. Tras la Desamortización perdió buena parte de sus bienes, pero pudo conservar su influencia como alternativa en el sostenimiento del régimen establecido. El prestigio y la garantía dentro del marco social siempre se mantuvieron, y seguía abriendo las puertas a mucha gente que aspiraba a otros objetivos no necesariamente clericales. Muchos sacerdotes parecían más preocupados por la situación material de los templos que por la situación moral, catequética y cultural de la feligresía, sobre todo del sector rural. Fueron hombres ilustrados con muchas influencias sociales, dentro y fuera de la Iglesia, cuya formación intelectual y cultural permitió la elaboración de proyectos artísticos, la adquisición de obras foráneas y la elección de los materiales, preferentemente el mármol por ser el mejor que expresaba los nuevos lenguajes académicos. Hay que reconocer que a La Orotava, a través de las obras de su iglesia de la Concepción, no le resultaba nada extraño el término *Academia,* lo *académico* y terminologías afines, pues el templo fue un proyecto aprobado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Era un proyecto que se oponía a la tradición arquitectónica del Barroco. Fue todo un «*manifiesto*» que hizo temblar los pilares de la estética, y una novedad para La Orotava y para Canarias, en general. Estévez tuvo conciencia de esta realidad, pues hasta cierto punto suponía un acicate —o un giro— a sus proyectos escultóricos. Los planos de la iglesia habían pasado por las manos de Ventura Rodríguez (1717-1785), el *pontífice del neoclasicismo español*[79] y paladín de la citada Academia. Estas circunstancias no pudieron pasar por alto en el pensamiento artístico de Estévez. El templo, el principal templo de La Orotava, rompió de esta manera con los programas arquitectónicos establecidos hasta entonces, afectando a las artes plásticas de nueva creación.

Sin embargo, como afirma el profesor Hernández Perera, el nuevo templo, si bien la idea original proponía eliminar todo huella del Barroco, cumpliéndose en muchos de los elementos compositivos, es *la muestra más espléndida del barroco dieciochesco*[80]. A esto hay que añadir la incorporación de muchas obras procedentes de los conventos exclaustrados, la presencia de retablos del anterior templo demolido y la llegada de piezas foráneas. ¿Cómo conjugar todos estos estilos bajo una arquitectura de firma académica? La documentación existente no nos informa mucho acerca de la postura de Estévez ante el diseño de los proyectos convenidos. Los datos, a veces abundantes, son aislados y hasta cierto punto inconexos, relativos a cuestiones económicas. Pero creemos que él tuvo mucho que decir al respecto, pues para esta parroquia cumplió

[79] Alfonso Trujillo Rodríguez: *Visión artística de la Villa de La Orotava.* Ayuntamiento de La Orotava, 1976, p. 16.

[80] Jesús Hernández Perera: *La parroquia de la Concepción de La Orotava. Apuntes histórico-artísticos.* Revista de Historia, nº 64, La Laguna, 1943, p. 8.



Ángeles. Fernando Estévez (1836). Madera policromada. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma.

con varios encargos, que no sólo se redujeron a esculturas sino también a otros asuntos artísticos.

Detectamos un hecho muy significativo en la intervención de Estévez en todos estos programas, y es el de la fijación con las obras italianas (tabernáculo, púlpito, sepulcro de los Marqueses de El Sauzal, etc.) ejecutadas en mármol. Aunque para todas sus esculturas empleó la madera, especialmente el cedro, no dejó de admirar la hermosa labra del mármol, su textura, su morbosidad, el veteado, los brillos, la frialdad, la elegancia, el sentido de la masa que le otorgaba firmeza y volumetría y, a fin de cuentas, lo nuevo. Y aunque siempre respetó los modelos del Barroco, los buenos modelos trabajados en madera, policromados y estofados, tanto en talleres locales como foráneos, las esculturas marmóreas ofrecían nuevas perspectivas, nuevas soluciones, al menos educativas, insuflando oxígeno a los planes dictados por la Academia. Así, los angelotes que rematan el mencionado sepulcro —más bien urna funeraria, un cenotafio— de los Marqueses de El Sauzal, procedente de Génova (1790), ha servido para que Estévez ejecutara algunas interpretaciones de la infancia, como por ejemplo, los homónimos que se encuentran a los pies de la imagen de San Pedro Apóstol, en el retablo de su nombre, en la misma iglesia, y que representan el dolor de la *Negación* y la alegría del papado o *Primacía* de Pedro. Y no digamos los ángeles adoradores que se hallan a ambos lados de *El Tabernáculo* del cincel de Giuseppe Gaggini (1823), que sirvieron de modelos para el conjunto de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, realizados entre 1836 y 1843[81]. Ya se comentó más arriba que estas parejas de ángeles vinieron

[81] Son dos parejas de ángeles. Los dos primeros llegaron en 1836, y en 1843, los restantes. Fue un encargo de la Hermandad del Santísimo quien abonó a Estévez 416 pesos y 5 reales. El dato documental se encuentra publicado en FUENTES PÉREZ, Gerardo: *Canarias: el clasicismo en la escultura.* Aula de Cultura de Tenerife, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1990, p. 356.



Cabeza de Santo. Cartilla de Dibujo. Siglo XVIII. Foto: Juan Bordes.

a cumplimentar el proyecto de don Manuel Díaz (El Padre Díaz) para el presbiterio de la citada parroquia, un hermoso retablo neoclásico, de columnas gigantes, marmoleadas, que contiene el óleo de la *Transfiguración del Señor*, obra Antonio María Esquivel (1806-1857). Podríamos pensar que Estévez aún no había tenido en sus manos amplios repertorios gráficos sobre temas similares para poder diseñar estos ángeles, o bien, que se vio supeditado a los deseos de su comitente. Resulta extraño que en la fecha indicada, no hubiera alcanzado una madurez y una capacidad en su proyección artística suficientes como para disponer de referentes y de planteamientos propios que le obligaran a prescindir de los préstamos de modelos y estilos, pues por entonces ya contaba con 48 años de edad. Queremos pensar que fue una decisión personal del demandante.

Lo mismo ocurrió con otras piezas escultóricas que realizó para distintos templos de La Orotava, hoy en la iglesia de la Concepción de esta localidad, como la *Virgen de Candelaria*, *San Blas*, *Santa Lucía, Santo Tomás de Villanueva* y *San Pedro Apóstol*, todas ellas de corte clásico, pero con esos ramalazos barrocos, que si bien son consecuencias de una educación artística (el peso de la tradición), cultural y social, no deja de ser, en cambio, resultado por la utilización de los materiales. Nos referimos, en este caso, a la madera, que siempre fue el recurso más habitual en la imaginería hispana durante mucho tiempo, definiendo en particular la producción del Barroco. El empleo de unas herramientas concretas, la aplicación de estucos, la policromía, los estofados, etc., dan como resultados unas texturas tan peculiares que son difíciles de «*enfriar*» según los principios del nuevo estilo. Por tanto, el esfuerzo por convertir la madera policromada en un estudio académico, tiene como resultado una atemperación de las formas, una escultura que procura conciliarse con el clasicismo, evitando la agitación barroca. Pervive en estas obras el elemento sublime y solemne, sin perder la gracia y el encanto a veces muy almibarado. Es el caso de la representación de *San Pedro Apóstol*, una escultura que se encuentra en el altar de su nombre de esta iglesia de la Concepción, realizada hacia 1827.

Según el profesor Hernández Perera, se trata de *la mejor escultura que posee la iglesia*[82], al menos de manufactura canaria, pues el templo alberga imágenes de notable valor artístico. Indudablemente, es la obra de mayor mérito salida de la gubia de Estévez, a juzgar por las muchas opiniones vertidas en trabajos de investigación. Se ha creído incluso que su autor es Luján Pérez. No es extraña esta atribución si pensamos en la huella dejada por este artista en la estatuaria religiosa. Parece como si nadie hubiera sido capaz, ni siquiera Fernando Estévez, de resolver un estudio tan magistral como el *San Pedro*. Hasta cierto punto estas posturas, más apasionadas que intelectuales, son comprensibles si tenemos en cuenta el efecto eclipse producido por las esculturas de Luján, y más aún por aquéllas que surgieron a raíz de sus viajes a Tenerife.

Pero aquí no nos planteamos tanto el valor artístico de la imagen de *San Pedro,* de los materiales empleados, de los recursos compositivos y pictóricos, del excelente acabado de la cabeza del Apóstol, de los peque-

[82] Jesús Hernández Perera: *op. cit.*, p. 15.



San Pedro Apóstol. Fernando Estévez (h. 1827). Madera policromada. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. La Orotava.

ños ángeles que aparecen a sus pies, etc., sino más bien su propia configuración, nada común en estas representaciones. Sin pretender sobremanera valorar el resultado escultórico, no cabe duda de que Estévez demostró ser un maestro original, rompiendo con las ataduras del pasado, independientemente de los resabios tardobarrocos y del carácter pictoricista del mismo, llegando así a la cima del astro creador. ¿Quiso demostrar Estévez con esta obra la posibilidad de interpretar a la manera académica un asunto hasta ahora sujeto a hormas casi inamovibles, o tal vez fue consecuencia del espíritu ilustrado que sostenía e impulsaba la construcción de la iglesia matriz?

Es evidente que esta escultura, como las que también ejecutó para el citado templo, supuso un auténtico desafío como escultor, maestro y hombre intelectual, pues fue consciente de una realidad artística que se imponía y requería otros moldes y otras lecturas diferentes. La novedad interpretativa de la imagen no viene dada por el hecho diferenciador, ya que el modelo utilizado no es nada original, contando como referentes los amplios repertorios pictóricos y escultóricos muy de moda en las academias del siglo XIX, sino por constituir una ruptura con lo hasta ahora establecido. La iglesia de la Concepción, como proyecto arquitectónico, tuvo que prescindir de los esquemas tradicionales en los que el barroco y el mudéjar comulgaban. Fue la Academia la que aplicó los principios artísticos convertidos en normas preceptivas. Ante esto, la imagen de *San Pedro* tuvo que incorporarse al programa establecido; debía comulgar con el resto de las artes plásticas, como por ejemplo, el Tabernáculo italiano que, colocado en el presbiterio, potenció la atmósfera neoclásica que se respira en el interior del templo, constituyendo así un verdadero icono. De esta manera, Estévez no aparece en la Historia como un escultor más, un imaginero aferrado a la gubia para cumplir con sus más diversos encargos. Se revela como un artista independiente, intelectual, capaz de relacionarse con lo más sobresaliente del clero y de los *próceres* de La Orotava, formando parte del pensamiento que sostuvo todo aquel proyecto, único entonces en Canarias, y del movimiento artístico renovador que desde la segunda mitad del siglo XVIII se imponía como plan unitario, contando como principal apoyo el Estado con los establecimientos docentes llamados academias.

Habíamos dicho que la fuente de inspiración para definir la representación de esta imagen era ya conocida. Estévez tuvo que contar con bibliografía adecuada, ilustrada a base de grabados, tanto de pinturas como de esculturas. Muchos historiadores del Arte, documentalistas, cronistas, seguidores y aficionados de la producción de Estévez han intentado encontrar el referido modelo sin demasiado éxito. E intuimos que jamás se dará con él, pues supuestamente es el resultado de varias informaciones gráficas que el escultor supo manejar con pericia. El carácter áulico y declamatorio que expresa la imagen pone de manifiesto las influencias de la Ilustración, una nueva manera de representar al Príncipe de la Iglesia, al hombre pescador, rudo, y al hombre Papa, que se deja llevar por la Palabra que viene de lo Alto, inspirado en el filósofo griego. Estévez hace un repaso por los grandes momentos de la Historia

del Arte, desde los clásicos, sobre todo romanos (Columna de Marco Aurelio), pasado por el Renacimiento y deteniéndose en los pintores y escultores del siglo XIX, tanto nacionales como extranjeros (David, Prud`hon, Mengs, Canova, Madrazo, Piquer, etc.). Repertorios que formaron parte de su aprendizaje como artista. Sin embargo, no debemos arrinconar la información aportada por la obra local y la foránea que, lógicamente, constituyó la primera referencia palpable de Estévez. Se comenta que unas de las piezas influyentes en la composición del *San Pedro* es el actual lienzo que forma parte del remate del retablo de la *Virgen de Candelaria*, perteneciente a la citada iglesia de la Concepción. No se conoce el autor, pero su estilo parece anterior a la etapa creativa de Estévez, y representa el diálogo que Cristo sostuvo con la Samaritana al pie del pozo. Es el momento en que el Redentor, con el brazo derecho alzado e indicando las Alturas, le revela el lugar donde se halla la *Fuente de Agua Viva*. No interesa tanto si este lienzo ya estaba en la iglesia, o si servía de remate al retablo; lo cierto es que Estévez lo conocía, descubriendo en él cierta originalidad, como es el movimiento del brazo que le confiere solemnidad y elocuencia, y que también encontramos en el tema homólogo de Guercino (1591-1666), expuesto en el Museo Thyssen-Bornemisza, de Madrid.

El carácter académico se aprecia en buena parte en sus obras, entre las que no podemos dejar de mencionar el conocido *Crucificado* de la Sala Capitular de la Catedral de La Laguna, realizado hacia 1825. En ella, Estévez terminó por abrazar los postulados neoclásicos, una decisión que vino avalada por la propia situación social y eclesiástica, sobre todo por aquellos obispos y miembros del clero de formación ilustrada. Hay que tener en cuenta que la imagen no fue realizada para promover ningún culto en particular, ni siquiera para suscitar piedad y devoción. No pertenece a ese mundo de emociones, del realismo que impresiona y conmueve, a ese mundo del Barroco. Todo lo contrario. La imagen se destinó para presidir la Sala Capitular de la recién creada Catedral, el lugar donde supuestamente se reunía lo más selecto de la iglesia diocesana, los que eran capaces de comprender esa manera distinta y nueva de interpretar la muerte de Cristo en la cruz, lejos de todo dramatismo, de sangre, de heridas y de dolor exacerbado. La frialdad y la naturalidad académicas son las características más sobresalientes. El estudio anatómico, el correcto modelado, el rostro de un efebo delicado donde la muerte no es fracaso, sino espera de la Resurrección, y la profunda emotividad son aspectos que ya no tienen nada que ver con el planteamiento de Luján Pérez en su *Crucificado* de la Catedral de Las Palmas. Estévez se ha independizado de su maestro, logrando un estilo personal que pretende ser consecuente con el espíritu académico.

Durante el tiempo que permaneció trabajando en La Orotava, Estévez llevó a cabo más del 60% de toda su producción, reflejándose en ella cada uno de los pasos de su madurez artística. Esculturas de bulto redondo y de vestir formaron su dossier escultórico. En las primeras se advierte el peso de la tradición tanto en las formas como en los resultados, pero rápidamente opta por los nuevos planteamientos renovadores,



Crucificado. Fernando Estévez (h. 1825). Madera policromada. Sala Capitular de la Catedral de los Remedios. La Laguna.

imprimiéndoles ese mismo espíritu que exigía la apreciación académica. Así, piezas como *Santa Lucía* o *Santo Tomás de Villanueva*, ambas pertenecientes a la mencionada iglesia matriz de La Orotava, ponen de manifiesto los nuevos lenguajes, en las que las posturas escasamente forzadas, el tratamiento de los pliegues carentes de movimiento geométrico y los rostros ajenos a toda crudeza dramática se vuelven más clásicos. En estas imágenes, como en tantas otras, es decir, en imágenes de bulto redondo, Estévez estuvo más pendiente de los modelos greco-latinos que de los puramente barrocos. Desde siempre se ha creído ver en estas obras cierta analogía con el Rococó. Esta lectura nos parece inadecuada, pues no podemos confundir la policromía de tonos pastel y el sentido intimista y grácil con aquel estilo, de curvas muy amaneradas y sofisticadas, no exenta de ambigüedad. El Rococó tuvo escaso eco en Cana-

rias y no contaminó la escultura y la pintura, mostrándose con más evidencia en la retablística y en otras manifestaciones de carácter suntuario. Además, Estévez había apostado por el mensaje académico, apelando a los personajes clásicos que disfraza con ropajes según las pautas tradicionales. El mismo *San Pedro* evoca ese pasado, pudiendo ser un *Platón* en la Escuela de Atenas, fresco pintado por Rafael (1483-1520) para la Stanza della Signatura del Vaticano, y *Santo Tomás de Villanueva* un joven efebo, un apolíneo vestido de obispo. Y lo mismo sucede con *Santa Lucía*, que recuerda esas representaciones mitológicas, como las estaciones del año, tomada seguramente de grabados.

En las imágenes de vestir o de candelero, estas apreciaciones son más difíciles de detectar, pues nos vemos obligados a detenernos sólo en las partes esculpidas (cabeza, manos y a veces pies), llegando a conclusiones bastante parciales y muy sesgadas. Sin embargo, analizándolas nos damos cuenta de que el estilo de Estévez no ha mermado en absoluto, expresando en los rostros una delicada e intensa espiritualidad, de perfecto acabado, no abusando del formato cliché, demostrando una destreza y habilidad escultórica que envuelve el ánimo del espectador. El *San Plácido* (La Laguna), la *Negación de San Pedro* (Santa Cruz de La Palma), el *Nazareno* (Santa Cruz de La Palma), el *Santo Domingo de Guzmán* (Las Palmas de Gran Canaria), la *Concepción* (Santa Cruz de Tenerife y La Laguna), como ejemplos más representativos, expresan ese carácter intimista, sosegado y elegante, henchidos de ternura. Concretamente, la imagen del *Nazareno*, realizada en 1841 para la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de la capital palmera, apenas mantiene connotaciones con los existentes en los templos canarios. Estévez se sintió libre en su ejecución, pues no estuvo atado a modelos tradicionales en los que el drama, la sangre, el dolor, el peso de la cruz son connotaciones que los definen; el sufrimiento aquí es una Teología, una invitación optimista donde el dolor queda mitigado, sublimado, transformado en una poderosa calma; una interpretación desde el heroísmo clásico. He aquí donde muchos eruditos en Arte quieren ver intenciones románticas. Y lo mismo aplicó al citado conjunto de la *Negación de San Pedro*. A parte del extraordinario trabajo anatómico del Apóstol, tal vez más próximo a las pautas barrocas, la figura de Cristo maniatado, en cambio, se yergue como un esbelto atleta, de mirada infinita, como si se tratara de un homenaje que Estévez hiciera a la Divinidad.

Y dentro de las teorías clásicas, cabe destacar la obra de mayor significación y trascendencia de toda su producción. Nos referimos a la imagen de la *Virgen de Candelaria* que ha dado lugar a una amplia bibliografía, artículos y estudios iconográficos, que tienen sus orígenes en los escritos del Padre Espinosa (1543-1602). Como sabemos, la talla original, la encontrada por los guanches en las playas de Chimisay (Güimar), desapareció en el temporal de 1826. Es un hecho histórico prácticamente incuestionable y que se repite hasta la saciedad para explicar la presencia de la actual imagen, realizada por Estévez en 1827.



Santo Domingo de Guzmán. Fernando Estévez (1829). Madera policromada. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Las Palmas de Gran Canaria.



Nuestra Señora de la Concepción. Fernando Estévez (h. 1847). Madera policromada. Iglesia de la Concepción. Santa Cruz de Tenerife.



Nuestra Señora de Candelaria. (Detalle). Fernando Estévez (1827). Madera policromada. Basílica de la Candelaria. Candelaria.



Nuestra Señora de Candelaria. Fernando Estévez (1827). Madera policromada. Basílica de la Candelaria. Candelaria.

Superar el bache que dejó aquella pérdida supuso para la comunidad de dominicos una serie de inconvenientes que cuestionan la continuidad y pervivencia de la devoción a la Candelaria. Después de los frustrados intentos de trasladar la copia de la original, venerada en la parroquia de Adeje, de taller anónimo del siglo XVII, los frailes decidieron contratar a Estévez para que efectuara el proyecto. Debió de ser un desafío por dos razones: a) esculpir la imagen de la Patrona de Canarias era una cuestión delicada, pero interesante; b) realizar el estudio renunciando a los condicionantes estilísticos e históricos para optar por esquemas clásicos, suponía todo un riesgo que ponía en peligro su prestigio como escultor y la aceptación o no de los canarios, pues de ella dependía la solidez y la pervivencia de la devoción.

Eran otros tiempos, y el arte buscaba alternativas. Fernando Estévez, que entonces no llegaba a los 40 años de edad, debió sentirse seguro

frente al reto. Es una lástima que la imagen sea de candelero y no de talla completa, pues ni siquiera el rostrillo permite contemplar y disfrutar del resto de la anatomía, como la cabeza, el cabello y el cuello. Pero este fue el encargo que recibió Estévez: reproducir aquella vieja talla gótica sobrevestida con ricos trajes de brocados, tal y como la representaron los pintores de siempre, como Hernández de Quintana (1651-1725) y seguidores. Así la conoció Estévez en el convento de los dominicos.



Cartilla de dibujos. Siglo XVIII. Foto: Juan Bordes.

Creemos que las circunstancias por las que ha pasado esta imagen, desde 1827 en la capilla del convento hasta su incorporación a la basílica actual, con la consiguiente pérdida —o ausencia— de buena parte de sus antiguos enseres y el poco acierto que se ha tenido con la excesiva aplicación de atuendos (mantos, trajes, rostrillos, coronas, etc.), de escasa o de relativa calidad artística, así como de otras piezas y objetos que en nada la favorecen, han ensombrecido la creación escultórica, perdida en medio de tanta parafernalia, dando lugar a censuras que han cuestionado incluso el arte de Estévez. Hasta cierto punto es comprensible dado que se trata de una imagen sobre la que caen todas las miradas, pues sólo han transcurridos escasamente 9 años desde la creación del Obispado Nivariense, a lo que hay que añadir el tan traído y llevado «*pleito insular*», las rivalidades incluso religiosas que aspiraban al patronato mariano de Canarias sin conseguirlo, y un sinfín de circunstancias que han asfixiado el valor artístico de la Candelaria. Estévez, al margen de todos esos avatares, logró una obra excelente, traduciendo al lenguaje clásico el estilo tardogótico de aquella imagen desaparecida. Esto sólo lo pudo hacer un gran maestro conocedor de la teoría artística. La Candelaria no es el resultado de la pura capacidad y destreza del escultor, sino de un proceso en el que entró el pensamiento, la teoría y la exigencia de nuevos intereses estéticos y funcionales. La imagen, aunque aparentemente fría en estilo, contiene en sí misma una fuerza de atracción donde se aúnan parámetros académicos y tradición. Creemos que Estévez lo logró.

Y el tercer apoyo que encontró Estévez para el ejercicio del arte fue la docencia, que tuvo sus inicios en La Orotava. En general, los artistas de entonces se implicaban en los asuntos sociales, mostrando su preocupación por el desarrollo humano y cultural de la población, abarcando todo el espectro social, especialmente el más desfavorecido; era ésta una señal que indicaba el carácter intelectual del arte como compromiso adquirido ante las nuevas formas sociales y políticas[83]. Y también del arte como medio liberador e instrumento esencial para alcanzar otros objetivos. Los conocimientos del artista, por tanto, no debían reducirse a los materiales y medios mecánicos, sino que se exigía una formación más amplia que permitiera una enseñanza sistematizada de acuerdo con los planes gubernamentales.

De todos es sabido que al suprimirse buena parte de los conventos durante la década de los veinte, y más aún a partir de 1836, fecha de la Desamortización, se produjo un vacío en la docencia que era necesario cubrir. Después de varios intentos se crea el Colegio de los Ángeles gracias a la actuación del Ayuntamiento de La Orotava, instalándose las aulas en el cenobio de los dominicos (1823), siendo su director Rafael Fuentes. Se im-

[83] Christophe Charle: *op. cit.,* p. 155.



Cartilla de dibujos. Siglo XVIII. Foto: Juan Bordes.

partieron clases de Gramática y Latinidad, así como de Dibujo bajo la responsabilidad de Fernando Estévez. A tenor de la documentación existente, sobre todo la perteneciente al Archivo Municipal de la citada población, esta enseñanza fue bien acogida, elogiándose sus resultados, especialmente los de Estévez, quien por iniciativa propia decidió crear una Escuela de Dibujo ante la supresión del Colegio por su director ya que los dominicos solicitaron la recuperación de su convento (1824). La pretendida Escuela quedó establecida en la Biblioteca del citado convento, aunque los trámites para su legalización se remontan a 1839.

La existencia de esta Escuela, si bien disfrutó de prestigio, pues en ella también los alumnos recibían clases de Gramática y Latín impartidas por el presbítero Domingo Brito, padeció una serie de acontecimientos surgidos por la actuación perniciosa de otro artista, Cayetano Fuentes y Acosta (1818-1863), que pretendía instalar en el convento de los dominicos su escuela de enseñanza primaria que había desaparecido tras el incendio del Ayuntamiento de 1841, en cuyas dependencia se encontraba. Fue un enfrentamiento personal de manifiesta rivalidad. Después de muchos intentos y presiones por parte de destacadas personalidades para que la Escuela de Dibujo de Estévez continuara su brillante labor, finalmente ésta fue clausurada[84]. Las presiones políticas y las condiciones sociales obligaron a Estévez a instalarse en Santa Cruz de Tenerife, aunque existen otras razones de igual peso. Su tiempo había concluido en La Orotava.

En esta Escuela, Estévez contó con los materiales pedagógicos necesarios, desde volúmenes bibliográficos, gran parte de ellos pertenecientes al citado convento dominico, y pendientes de ser trasladados a la Universidad de San Fernando (La Laguna), hasta colecciones de dibujos, apuntes, proyectos, etc., con las consiguientes herramientas de trabajo. La documentación no ofrece datos de la existencia de estos materiales, de su procedencia y calidad. Sólo sabemos que contó con cuadros y láminas del propio cenobio. Tampoco de horarios de clases, aunque suponemos, a juzgar por los planes de estudios de otras academias españolas y europeas, que tendrían lugar en la franja de mayor tiempo de luz solar. Hasta el momento no tenemos noticias de establecimientos de materiales artísticos en La Orotava. Sabemos que en Santa Cruz de Tenerife existieron almacenes que contaban con amplios surtidos de lápices, papeles, láminas, lienzos, etc[85]. Los ayuntamientos, sobre todo, se encargaban de adquirir los materiales para estos centros, amén del existente en los conventos. Con seguridad, Estévez también tuvo que utilizar el suyo propio, acumulado en el taller familiar de orfebrería, y más tarde en el de escultura.

OTRAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS Y SOCIALES EN LA OROTAVA

Tenemos noticias de sus actividades como diseñador de piezas de orfebrería en el taller de su padre, Juan Antonio Estévez, donde afianzó

[84] Domingo Martínez de la Peña: *op. cit.*, pp. 42-53. Es interesante el capítulo dedicado a la instalación de la Escuela de Dibujo por Fernando Estévez y los avatares personales y políticos que la llevaron a su desaparición. Se ofrece una amplia información documental al respecto.

[85] Periódico EL GUANCHE, nº 439, año 6, 3 de abril de 1864, Santa Cruz de Tenerife. Son muchos los periódicos que dan noticias de estos establecimientos, más abundantes en la segunda mitad del siglo XIX.

la técnica del dibujo, fundamental para el conocimiento y práctica de cualquier actividad artística, especialmente en la escultórica. Es una faceta poco estudiada que le facilitó, como ya comentábamos, no sólo el aprendizaje de las técnicas y procedimientos, sino la apertura hacia el exterior, entrando en contacto con clientelas y movimientos culturales.

Y mientras esculpía, llegaron a su taller otros tipos de encargos, algunos de ellos de cierta envergadura artística, como el *Manifestador* en madera policromada, integrado en el Tabernáculo de mármol que se levanta en el presbiterio de la iglesia de la Concepción. También se ocupó de proyectos retablísticos, siendo el más conocido el perteneciente al Corazón de Jesús, antes de Ánimas, en la nave de la Epístola del mencionado templo, de corte eminentemente neoclásico[86]. También se ocupó del género pictórico, aunque todavía no contamos con obra segura, salvo una acuarela que recoge la actual Plaza de la Constitución de La Orotava. La documentación cita algunos de sus trabajos, como el lienzo que representó a la reina Isabel II (hoy desaparecido) para celebrar su mayoría de edad, y que formó parte de toda una decoración urbana, en la que también colaboró tanto en la composición como en la organización, incluyéndose su intervención como comisionado en los actos religiosos que tuvieron lugar en la iglesia de la Concepción por tal motivo. De igual manera, se ocupó en su día de las fiestas celebradas con motivo de la proclamación constitucional de 1812.

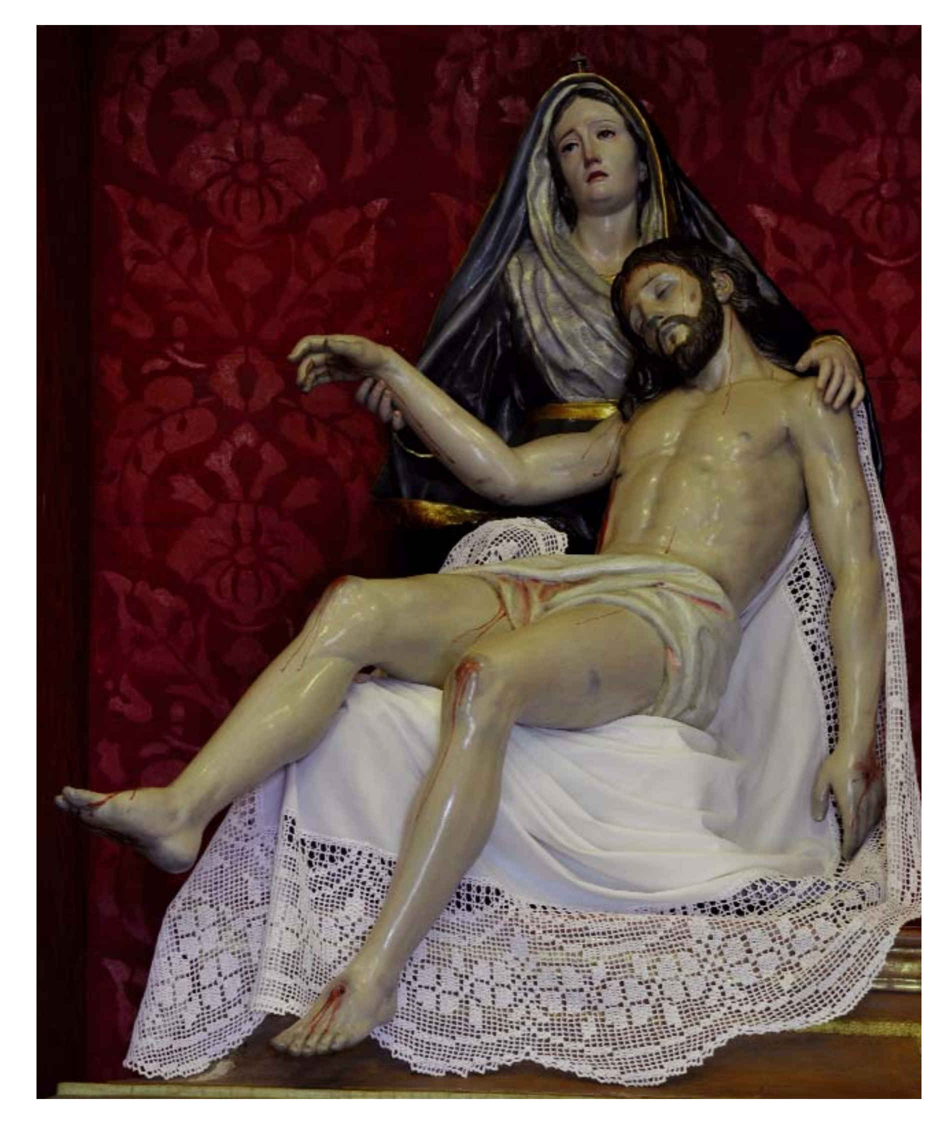
También Santa Cruz de Tenerife lo tuvo presente para el montaje y diseño del ornato público con motivo de las citadas fiestas de Isabel II, encargándosele *la iluminación con transparencias de la fachada de la Intendencia; y el Ayuntamiento le pidió pintar y asear una columnata que daba la vuelta a la plaza Real. La fachada del Ayuntamiento ostentaba una iluminación con el retrato de la reina*[87] La presencia de Estévez en este acontecimiento indica no sólo su fama como artista, sino más bien las relaciones mantenidas con los sectores de la sociedad de mayor relevancia en la actuación política y cultural. Como podemos comprobar, la educación de este escultor fue completa, permitiéndole abarcar distintas vertientes del espectro social que definían al espíritu del siglo XIX, sin dejar de actuar en la política como concejal del Ayuntamiento de su villa natal y en otros asuntos similares, siempre al lado de los movimientos liberales.

EN SANTA CRUZ DE TENERIFE

Su estancia en la capital tinerfeña, y entonces de Canarias por componer el archipiélago una sola provincia, constituye su segunda etapa artística, aunque poco dilatada en el tiempo, pues Estévez por aquel entonces era un hombre bastante mayor, aproximándose a los 58 años de edad; apenas faltaban escasamente 8 años para que se produjera su muerte, acaecida en 1854, el 14 de agosto, víspera de la festividad de la Asunción. Sin embargo, fue una etapa muy nutrida de acontecimientos desarrollada en el seno de la Academia de Bellas Artes y en los ambien-

[86] A.H.D.T. Caja 74, año 1815. Esta información aparece ya citada en LORENZO LIMA, Juan Alejandro: «El escultor Cayetano Fuentes y Acosta: su obra en la Semana Santa del siglo XIX», en *Semana Santa 2001. Villa de La Orotava*. Ayuntamiento de La Orotava, 2001, pp. 8-14.

[87] Alejandro Cioranescu: *Historia de Santa Cruz de Tenerife (1803-1977)*. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, vol. IV, Santa Cruz de Tenerife, 1998, p. 248.



La Piedad. Fernando Estévez (h. 1827), Madera policromada y telas encoladas. Capilla de El Calvario de la Iglesia de San Isidro y Santa María de la Cabeza. La Orotava.

tes culturales más avanzados de Santa Cruz de Tenerife y La Laguna, consiguiendo el reconocimiento intelectual de su arte.

Este traslado a la capital se produce a raíz de la muerte de su padre, en 1845. El taller de platería había languidecido y La Orotava se hallaba alejada de los centros artísticos de mayor relevancia artística y social. Realizó diferentes viajes a La Laguna donde vivían familiares paternos, y a Santa Cruz, que entonces era una ciudad pujante, abierta a Europa a través de su puerto, vía natural por donde llegaban nuevas ideas procedentes de la Península y, sobre todo, del extranjero. La burguesía comercial favoreció un sistema de vida mucho más liberal y secularizada que hizo del arte un signo externo de su poder económico, social, político y cultural. Este tipo de mecenazgo no desplazó en su totalidad a lo que hasta ahora se estuvo haciendo, imagen del Antiguo Régimen, sino que supo reorientar todo el aparato cultural hacia la creación de diversas instituciones (liceos, gabinetes, etc.) que proliferaron en las princi-



Nuestra Señora de los Dolores. Fernando Estévez (1830). Madera policromada. Iglesia de San Juan Bautista. La Orotava.

pales ciudades canarias, convertidas en focos de atracción artística. El nuevo Estado Liberal hizo de la capital el centro de poder. Y como afirman Bahamonde y Martínez *es la capital la que atrae y no la ciudad, y el éxito en la carrera profesional, académica o propiamente intelectual está en función de la mayor o menor capacidad para destacar en los nuevos espacios de sociabilidad cultural*[88]. Por tanto, Santa Cruz de Tenerife, como capital de la provincia de Canarias desde 1822, ofreció un mercado artístico bastante atrayente, proporcionando al ciudadano nuevos cauces y movilidad en su formación.

No sabemos dónde se hospedó Estévez, y conocemos muy poco de su vida personal. Pero creemos que su fama como escultor fue la mejor patente para conseguir la amistad de muchos personajes relevantes de la sociedad santacrucera con los que ya mantenía, desde La Orotava, excelentes relaciones; Lorenzo Pastor y Castro, Gros, Ossavarry, Oráa, Nicolás Alfaro, de la Cruz, Robayna, Arroyo Villalba, etc. fueron artistas de aquel momento, impulsores de muchos proyectos culturales e involucrados en tareas políticas. Sabemos que no era el mejor tiempo para la escultura religiosa, pues la capital, como todas las demás ciudades, veía mermado su patrimonio eclesiástico con el cierre de los conventos debido a la Desamortización de 1836, sobre todo, el disloque de todos sus enseres y la dispersión de sus magníficos archivos. Lo mejor de la escultura genovesa ya se había producido, tanto en madera como en mármol, aunque algunas piezas llegarían en la segunda mitad del siglo XIX. Las cofradías no tenían el poder social y económico de entonces, además, muchas de ellas habían dejado de funcionar. La crisis religiosa no alentaba la creación escultórica, y la aparición de nuevas parroquias estaba aún por llegar. Sólo la renovación y la sustitución de imágenes consideradas de mal gusto o poco afines al sentir artístico imperante, dieron la oportunidad a los escultores a manifestar su capacidad profesional. Pero fue una oferta muy escasa y cerrada. No era una profesión para vivir. Además, la pintura se abría paso más felizmente sobre todo en ese mercado fomentado por la burguesía adinerada. Retratos, paisajes, costumbrismo, etc., permitieron a los pintores mantener una cierta estabilidad creativa y económica. Sólo medianas o pequeñas esculturas en madera policromada o bajo imitaciones marmóreas, satisfacían una estrecha demanda de particulares y coleccionistas.

Éstas fueron muchas de las razones por las que el escultor buscó refugio en la enseñanza, en la utilización del dibujo y de los volúmenes, permitiéndole conectar con otras realidades de carácter docente que entonces parecían adquirir cierto protagonismo en la sociedad, especialmente en las capas menos favorecidas —lo que hoy solemos llamar «*salidas profesionales*» —, y que era un proyecto de los Estados europeos. Estévez fue consciente de esta realidad y sabía que sus posibilidades escultóricas eran limitadas. En esta segunda etapa sólo se conoce un grupo reducido de imágenes, entre las que destaca por su extraordinario trabajo el *San Plácido* que se halla en la iglesia de San Juan Bautista de La Laguna. Lástima que sea una escultura de candelero, porque la anatomía, la expresión del rostro, la policromía y la intensa fuerza expresi-

[88] Ángel Bahamonde / Jesús A. Martínez: *Historia de España. Siglo XIX.* Editorial Cátedra, Madrid, 2001, pp. 488-489.

va, sitúan a Estévez en el panorama escultórico español de la época y, en este caso, por encima de su maestro Luján Pérez. Otra imagen a tener en cuenta es la de *Nuestra Señora de la Concepción,* titular de su parroquia, en la citada ciudad de los Adelantados. Se ha tenido siempre como la última obra salida del taller de Estévez, en 1847. Tanto el rostro como las manos son de correcto modelado. Es un estudio muy académico pero con el sentimiento de una tradición, difícil de olvidar.

Pero la labor más importante desarrollada por Estévez estuvo en la Academia de Bellas Artes, coronamiento de toda su trayectoria artística, pues pudo transmitir a los alumnos toda su experiencia artística, de acuerdo con el sistema de enseñanza reglamentado por la Academia. En realidad, el contacto con las aulas no suponía demasiado esfuerzo para él, ya que durante su ejercicio como docente en La Orotava había adquirido los métodos pedagógicos necesarios para poder impartir clases de arte.



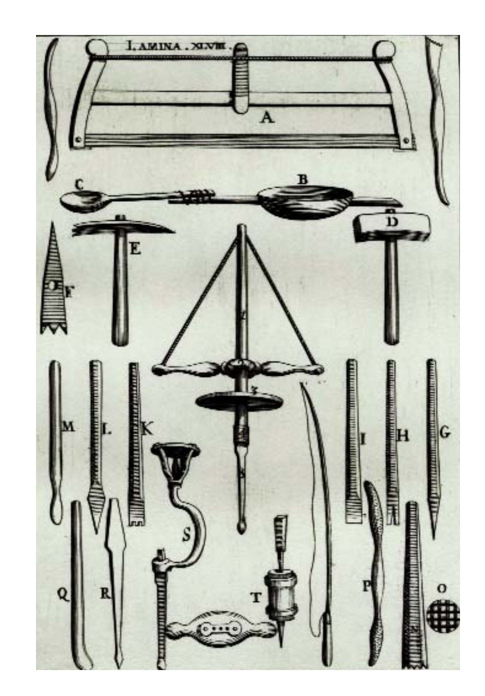
Nuestra Señora de la Concepción. Fernando Estévez (1847). Madera policromada. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. La Laguna.

Ya funcionaban en Santa Cruz algunas de las llamadas *sociedades* encargadas de fomentar las enseñanzas, sobre todo las de dibujo. Desde finales del siglo XVIII habían aparecido las Escuelas de Dibujo, como las de Las Palmas de Gran Canaria, creada en 1782, o la perteneciente al Real Consulado de Mar y Tierra (1810) de La Laguna, aparte de las escuelas particulares donde se impartían clases autorizadas. El dibujo fue una práctica esencial en todo aprendizaje artístico, recomendada incluso por Pausanias (s. II a C.) y Plinio (23-79). Los tratadistas posteriores (Alberti, Zuccaro, Le Brun, ect.) mostraron su preocupación por este ejercicio; Leonardo Da Vinci, por ejemplo, exigía a sus alumnos el dominio de la línea, observando la naturaleza, digna de ser imitada. El dibujo, por tanto, constituyó la base de todo proceso artístico, máxima preocupación de la representación visual. Estévez debió de ser todo un perito en esta faceta, pues llegó a ocupar la Cátedra de Dibujo Lineal y Adorno de la citada Academia, algo que desde niño aprendió con su padre, diseñando piezas de orfebrería, repitiendo constantemente los contornos de los motivos ornamentales más comunes hasta conseguir el dominio de la línea.

Fundada la Academia de Bellas Artes de Canarias en 1849, después de varias vicisitudes, que incluyó muy pronto a la Escuela de Dibujo (Junta de Comercio), tuvo como primer director a Lorenzo Pastor y Castro (1784-1860). Paulatinamente consiguió ampliar sus estudios a otras disciplinas, como el Modelado y Vaciado. No es nuestro propósito abordar aquí el interesante capítulo que supuso la labor de la Academia, que también abarcó el horario tarde-noche para la población obrera, pues de todo esto ya se han encargado distintas publicaciones[89], aunque siempre es aconsejable seguir profundizando en ello, sino destacar el pensamiento de Estévez en el ejercicio de las Bellas Artes. Su paso por la Academia no se redujo sólo a la labor docente, a la transmisión mecánica de unas herramientas aplicables a las diversas creaciones artísticas, sino a una actitud frente a la vida, al esfuerzo por superar las carencias sociales, la ignorancia y el analfabetismo desde una postura liberal, abierta, como hombre responsable de un proyecto en el que ya la Coro-

[89] Recomendamos, al menos, un título de obligada consulta en el estudio de este apartado y que hemos venido citando a lo largo de este trabajo. Nos referimos a MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo/RODRÍGUEZ MESA, Manuel/ALLOZA MORENO, Manuel: *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias.* Santa Cruz de Tenerife, 1987.





Grabados que ilustran diversas herramientas utilizadas en la escultura. Calcografía Nacional. Madrid.

na y la Iglesia no eran los ejes directorios, sino la conciencia civil que trazaba proyectos sociales renovadores. Y aunque siempre alabó la labor artística de sus paisanos, respetándola y admirándola como único conducto en su aprendizaje, la Academia, en cambio, le obligó a abandonar cualquier postura gremial, optando por descubrir a los grandes maestros europeos que de sobra se conocían en los ambientes culturales de Santa Cruz. Por eso, en el discurso pronunciado ante los académicos con motivo de su ingreso en la noble Institución, demostró ser una persona culta, conocedora de la Historia del Arte, desde el mundo antiguo hasta la actualidad, convirtiéndose así en el primer artista canario que hizo una sistematización de la obra de arte y del concepto artístico. Su disertación no giró en torno a una figura local, que muy bien pudo haber sido Luján Pérez, por ejemplo, sino sobre el escultor Antonio Canova (1757-1822), italiano que también fue abandonando los recursos barrocos más palpables en sus composiciones funerarias, para abrazar definitivamente el lenguaje clasicista. La predilección por este escultor universal explica la suficiente información bibliográfica existente en la Academia, gracias, en parte, a las excelentes relaciones que siempre existieron con Italia a través de los comerciantes genoveses que mantuvieron vivas las preferencias artísticas; Maragliano, Gaggini, Olivari, Bocciardo, etc., eran nombres que engrosaron la amplia nómina de artistas que cualquier alumno debía conocer. Resulta cuanto menos extraño que en el citado discurso Estévez no mencionara escultores como Houdon (1741-1828) o Thorvaldsen (1770-1844), que fueron los más sobresalientes, junto a Canova, del panorama clasicista. El artista italiano le quedaba más próximo y las fuentes de información gráfica debieron ser más abundantes, siendo los grabados los recursos de mayor alcance. Aunque la aparición de la fotografía se empezaba a conocer en Europa, no nos parece plausible que



Cartilla de dibujos. Siglo XVIII. Foto: Juan Bordes.

a mediados del siglo XIX, momentos antes de la muerte de Estévez, circularan libros con ilustraciones fotográficas, pero sí con toda seguridad litografías coloreadas que ofrecían una cierta fidelidad al original[90]. Lo cierto es que Estévez descubrió en Canova al escultor de mayor pureza doctrinaria que personificaba los valores supremos. Es posible encontrar en ellos alguna que otra analogía, tal vez en el *San Pedro* de la iglesia de la Concepción (La Orotava), bajo esa expresión idealista y heroica; sin embargo, Estévez se mantuvo lejos de cualquier referente, incluso de las propias formas y soluciones. Además, ambos trabajaron con materiales muy distintos: el mármol y la madera policromada.

Su actividad en la Academia fue muy intensa, destacando su participación en los numerosos concursos y exposiciones que se organizaban, haciéndose eco en la prensa de entonces, que también se encargaba de publicar continuos artículos sobre aspectos de las Bellas Artes. El Dibujo, el Ornato, el Vaciado, el Modelado, etc., fueron materias impartidas por Estévez con brillantez, formando a muchos alumnos para que *con facilidad desempeñaran las manufacturas a que cada uno se dedique*, y a los que les exhortaba a producir lo mejor de ellos mismos, aspirando incluso a estar por encima de la obra llegada de fuera[91]. Aquí descubrimos a Estévez preocupado por la formación de sus conciudadanos, por el sentimiento patriótico tan característico de la sociedad del siglo XIX, recurriendo incluso a la cultura de la población guanche como modelo de esfuerzo y de capacidad emprendedora, refiriéndose a sus más diversos útiles y herramientas que tallaban y adornaban.

¿SE AUSENTÓ ESTÉVEZ DE CANARIAS?

Ésta es una cuestión aún por resolver. No tenemos noticias fidedignas que nos aclaren la tan discutida estancia de Estévez fuera del archipiélago. Buena parte de sus biógrafos dejan entrever esa posibilidad,

[90] Agradezco al doctor don Carmelo Vega de la Rosa sus valiosas e interesantes informaciones sobre la llegada de la fotografía a Canarias y, concretamente, a Santa Cruz de Tenerife.

[91] Id. *op. cit.*, p. 75.

pero no hay nada cierto. Bien es verdad que su paso por la Academia, su proceder como docente y su condición de catedrático parecen sugerir una formación en otros centros de la nación o del extranjero. Este supuesto viaje se basa en un documento redactado en 1808 por Álvarez Rixo, recogido más tarde por don Miguel Ángel Alzola, biógrafo de Luján Pérez, en el que se dice que tanto el referido maestro como Fernando Estévez abandonaron las islas para cursar estudios de Arte según disposición del rey Carlos III[92]. Se ha barajado la posibilidad de estancias en Madrid y en El Levante, zona de mucha actividad artística donde sobresalieron notables figuras como el murciano Salcillo (1707-1783), cuya impronta se dejó sentir en muchos escultores posteriores, y los valencianos Esteve Bonet (1741-1802), López y Pellicer (1756-1810?), Piquer (1757-1832), entre otros, cuyos estilos eran cercanos a los de Luján y Estévez. Es un argumento que se ha repetido hasta la saciedad, resultando casi una máxima en la historiografía artística de Canarias, producto quizás de una incorrecta valoración de la obra de arte, pues inconscientemente se le han otorgado mayores méritos a aquél que ha recibido estudios y formación fuera del archipiélago, sobre todo en centros como los de Roma o Madrid. Nos estamos olvidando de la capacidad creativa de Estévez, porque atendiendo a su discurrir cronológico es casi imposible que se hubiera producido un desplazamiento a otros lugares de Europa. No se observan tiempos vacíos durante su actividad artística.

Además, en el citado discurso, que no tiene desperdicio porque es el resumen —o testamento— de todo su pensamiento y testimonio artísticos, deja entrever que nunca abandonó las islas: *¡Oh! Si me fuese dable el entrar ahora en la Ciudad de Roma; en aquella gran Capital del Universo; subir á su elevado Capitolio y abrir aquel libro eterno de Oro donde se inmortalizan todas las naciones!*[93] Como podemos comprobar, y a juzgar por lo leído, Estévez soñó con el deseo de conocer Roma, a los artistas y tener la oportunidad de formarse como escultor, acercándose a los repertorios clásicos, barrocos y neoclásicos. Era la natural aspiración de cualquier artista. Desde Canarias, este deseo resultaba más costoso, pues los mecanismos protocolarios para tales fines requerían de apoyos a nivel estatal. Atrás quedaron el arquitecto Eduardo, Luján Pérez, Juan de Miranda, los Iriarte, Viera y Clavijo … que crearon la necesidad de viajar y de estudiar fuera del archipiélago, pues muchos de ellos lo llegaron a hacer. Ahora, la apertura de nuevos centros de estudios artísticos contemplados en los programas estatales, exigían un mayor compromiso por parte de los artistas que se comprometían con la educación de los jóvenes, sobre todo, de los más desfavorecidos de la sociedad.

SU FACETA PICTÓRICA

No es extraño que un escultor de profesión aborde la faceta pictórica. Lo mismo ocurre con el pintor, el arquitecto, el orfebre, grabador o con cualquier otro artista. Sin embargo, hay una tendencia natural por

[92] José Miguel Alzola: *Notas para un estudio sobre Luján Pérez.* Conferencia pronunciada en el Museo Canario de Las Palmas, el 25 de mayo de 1956, Archivo Miguel Tarquis, Biblioteca de Humanidades, Campus de Guajara, Universidad de La Laguna.

[93] Domingo Martínez de la Peña: *op. cit.* p. 77.

parte del historiador del Arte a ocuparse poco de esas otras actividades que en su momento llenaron espacios laborales y económicos. Los documentos consultados nos dan la seguridad de que Estévez llegó a pintar, pero sólo contamos con una acuarela en la que representó la actual plaza de la Constitución de La Orotava, con la fachada de la iglesia de San Agustín al fondo. Es muy posible que en las colecciones particulares de la mencionada localidad exista obra suya, pero sigue sin conocerse. Sería interesante descubrirla para poder establecer paralelismos con sus esculturas. Es una lástima que el lienzo de la reina *Isabel II* que pintó para los mentados festejos de La Orotava desapareciera en el incendio del Colegio de los Jesuitas, pues nos hubiese dado la oportunidad de conocer con más rigor su estilo, la utilización de la paleta, los contrastes, etc. También se comenta que podrían ser de su pincel los evangelistas que recoge el púlpito de la parroquia de San Marcos de Icod de los Vinos. No son de mala factura, pero si se confirmaran como obras de Estévez, creemos que su escultura es muy superior. Esto no es extraño, pues debían, al menos, ser expertos en el dibujo; muchos de los bocetos, apuntes, proyectos, etc., se llegaban a colorear para aproximarse al resultado final de la tridimensionalidad. El paso al ejercicio pictórico estaba garantizado. Antonio Canova, por ejemplo, también practicó la pintura, pero sin el extraordinario éxito de sus esculturas.

A pesar de estos supuestos, creemos que Estévez no debió destacar en el manejo de los pinceles. Si analizamos la acuarela de la plaza de la Constitución, detectamos una serie de incongruencias técnicas y del tratamiento de los colores que, si no fuera por la firma que aparece registrada, nos haría dudar su autoría. Pensamos que con los años y las exigencias que suponía la enseñanza artística, el dominio de las herramientas pictóricas debió mejorar, pues de otro modo no se entendería el ejercicio de su Cátedra de Dibujo en la Academia de Bellas Artes.



San Blas. Fernando Estévez (h. 1828). Madera policromada. Cueva de San Blas. Candelaria.



La Plaza de la Constitución. Fernando Estévez (primera mitad siglo XIX). Acuarela. La Orotava.

LOS SEGUIDORES

No podemos aplicar los conceptos de «*escuela*» y de «*discípulos*» a la persona y obra de Estévez, ni siquiera el término «*taller*», aun a sabiendas de que los utilizamos con bastante naturalidad sin tener presentes las especificidades de cada época; una manera —se entiende— de no romper con el discurso histórico-artístico. Ya sabemos que la aparición de las Academias trajo consigo la institucionalización del arte, y con ello la pérdida de la idea tradicional de taller, reduciéndose a un uso más popular, y afectando, a su vez, al significado de discípulo como defensor de las ideas del maestro o de la escuela, incluso en generaciones posteriores.

No ponemos en duda la docencia impartida en su propio estudio al que acudieron muchos jóvenes tanto para verlo trabajar como para recibir instrucciones artísticas. Pero esta actividad era más bien privada y personal, sin ninguna reglamentación prevista, pues Estévez sabía que ya el taller no era el «*aula*» donde se formarían los futuros escultures.



Santa Clara de Asís. Fernando Estévez (h. 1820). Madera policromada y telas encoladas. Museo parroquial de la Iglesia de la Concepción. La Orotava.

Eran las Escuelas de Dibujo y de Arte, las Academias, los centros dispuestos por el Gobierno para la impartición reglada de la enseñanza artística. Los alumnos se convirtieron en los verdaderos admiradores y seguidores de sus enseñanzas y de su arte, que ya entonces tenía una aceptación y reconocimiento sociales.

Dadas las circunstancias históricas, el arte de Estévez no tuvo la resonancia popular de la que disfrutó Luján Pérez, cuya estela se dejó sentir a lo largo de todo el siglo XIX e, incluso, después. Las esculturas de Estévez se ajustan a los postulados académicos, a unas directrices teóricas que consolidaron su formación como escultor, que nada tenía que ver con la jerarquización gremial. Para seguir a Estévez había que pasar por los estudios académicos, por las aulas, por el estudio sistemático de la Historia del Arte. A tenor de las informaciones documentales, es muy difícil encontrarnos con nombres de escultores definidos como *estevianos*. No se registra un discípulo aventajado, como él lo fue para Luján Pérez, o un Manuel Hernández «*El Morenito*». Aquéllos que lo conocieron y lo vieron trabajar se mantuvieron próximos a su estilo, reconociéndolo como máxima autoridad de la escultura del momento. Estos seguidores dilataron su estilo hasta bien entrado el siglo XX, como lo fueron Nicolás Perdigón Oramas (1853-1933) y sus hijos José María (1893-1974) y Jesús (1888-1970), llegando a crear una Academia de Dibujo en La Orotava, en la que se formaron muchos jóvenes que siguieron admirando e imitando el arte de Fernando Estévez. Otros escultores, como Ezequiel de León Domínguez (1926-2009), considerada la figura más representativa de la imaginería tradicional canaria de su tiempo, deja entrever en algunas de sus obras la adhesión a los planteamientos estevianos, no dudando modificar el modelo de *La Piedad* existente en la parroquia de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza (*El Calvario*) de La Orotava, para ejecutar su homónima de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Los Realejos.

Hemos dicho que cuando Fernando Estévez llega a Santa Cruz de Tenerife ya era un hombre maduro, con una larga experiencia como escultor y docente conseguida durante su permanencia en La Orotava. En la Academia de Bellas Artes no contó con suficiente tiempo para formar escultores que prolongaran su estilo, pues su óbito se produjo bastante pronto. La instrucción de jóvenes en el conocimiento de las Artes, de la Historia y de otras disciplinas, ocupó aquellos cortos pero intensos años. De esta última etapa de su vida no ha resonado nombre alguno comprometido con la vigencia de su arte. Fue en La Orotava donde se promovió un verdadero movimiento en torno a sus propuestas creativas, una reflexión y revisión del papel de la escultura en el marco de una sociedad en continuos cambios. Para ello contó con muchas personalidades del ámbito de la cultura, de la política y de la Iglesia, siendo tal vez el de mayor relevancia el citado Padre Díaz (don Manuel Díaz Hernández, 1774-1863), de enorme influencia en La Palma, quien le proporcionó una acreditada clientela en aquella isla. Las estrechas relaciones de amistad mantenidas entre ellos no nos permiten deducir una dependencia artística del Padre Díaz, pues las obras ejecutadas por éste

no están en consonancia ni en estilo ni en procedimientos teóricos con los de Estévez. Sólo hubo una admiración y reconocimiento por parte del Padre Díaz hacia el arte de su gran amigo Fernando Estévez.

Sin embargo, el Padre Díaz introdujo en el estudio de la escultura a muchos jóvenes palmeros que, formados en los diversos centros de enseñanza, como la Escuela de Dibujo, establecida en 1840 por el pintor Ossavarry[94] en la capital palmera, tuvieron la oportunidad de perfeccionar sus conocimientos en Tenerife y Gran Canaria, sobre todo. El Padre Díaz fue el puente entre Estévez y estas promesas de la escultura, de modo que, iniciados en el terreno profesional, se constituyeron en auténticos paladines del estilo de éste, que repitieron hasta la saciedad. De todos ellos, podemos citar a Aurelio Carmona López (1826-1901), el más original y fiel seguidor de Estévez; Nicolás de las Casas Lorenzo (1821-1901), Arsenio de las Casas Martín (1843-h. 1925), que llevó a cabo la imagen de *San Ramón Nonato,* hoy en las dependencias de la parroquia de la Concepción (La Laguna), una copia con sus variantes iconográficas de la de *San Plácido* venerado en la iglesia de San Juan Bautista de la mencionada ciudad de Los Adelantados. Se ocupó también de ejecutar el *Gallo* para el conjunto escultórico de *Las Lágrimas de San Pedro*, realizado por Estévez para la mencionada iglesia de la Concepción; José Aníbal Rodríguez Valcárcel (1840-1910), autor de varias obras sin demasiada calidad artística repartidas por templos de La Palma. Otro escultor que también parece seguir a Estévez es Cayetano Fuentes y Acosta, nacido en La Orotava en 1818. Aunque habiendo cultivado la escultura en madera, se le conoce más bien por su actividad docente, desempeñando el cargo de maestro de primaria con bastante éxito y reputación. Poco sabemos de su producción, limitándose más bien a reformas y restauraciones de imágenes procesionales. Se le han adjudicado algunas esculturas pertenecientes a los templos orotavenses, pero sin ningún fundamento documental[95]. Hay que advertir, sin embargo, que muchas de las obras consideradas del siglo XIX sólo son productos de las intervenciones practicadas por escultores-restauradores, caso de Cayetano Fuentes, que han dejado impreso su estilo. Era una práctica muy habitual entonces —aunque en la actualidad a veces también se produce— siendo objeto de engaño y llevando al investigador a falsas atribuciones y a obligadas cronologías[96]. Sin embargo, lo más conocido hasta ahora de la vida de Cayetano son, sin duda, los enfrentamientos que mantuvo con Fernando Estévez debido a cuestiones docentes; unas enconadas discusiones de las que ya hemos hecho mención anteriormente. Él sabía que su arte no era comparable ni en estilo ni en capacidad creativa, al de su rival, pero sí podía competir en la esfera de la enseñanza, demostrando ser capaz de organizar y dirigir un proyecto educativo.



Gallo perteneciente al conjunto *Lágrimas de San Pedro*. Arsenio de las Casas Martín (1882). Madera policromada. Iglesia de la Concepción. La Laguna.

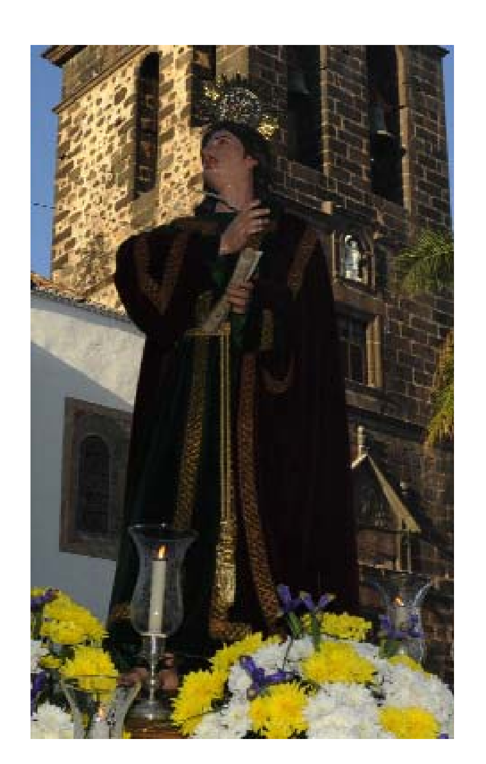
[94] No podemos obviar la Escuela Primaria, creada por iniciativa del Padre Díaz en 1812. También la Escuela de Música, establecida 1837. Algo más tarde, el Colegio de Santa Catalina, un proyecto de Faustino Méndez Cabezola (1868), que tuvo carácter privado.

[95] Juan Alejandro Lorenzo Lima: *op.cit.*

[96] En este sentido, la ya citada familia Perdigón, por razones diversas, dejaba la impronta *esteviana* en gran parte de las esculturas intervenidas. Contamos con un ejemplo muy singular que pone de relieve este hecho: la imagen de *Nuestra Señora del Rosario* de la iglesia de la Concepción de Los Realejos, considerada siempre obra de Estévez por sus características anatómicas a tenor de las opiniones de muchos eruditos en Historia del Arte. Sin embargo, sabemos que era una imagen mucho más antigua, probablemente del taller de Manuel Pereira (siglo XVII), una atribución muy acertada de la Doctora Doña Margarita Rodríguez González (Departamento de Historia del Arte. Universidad de La Laguna), después de haberle practicado los análisis correspondientes



OTROS ESCULTORES DE LA ÉPOCA



San Juan Evangelista. Manuel Hernández García (1842). Madera policromada. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Santa Cruz de La Palma.

Ajenos a las influencias de Estévez, despuntaron otros nombres con poco alcance en el panorama escultórico insular. Muchos fueron restauradores, carpinteros e, incluso, pintores. Sus obras son poco conocidas y estudiadas, constituyendo una amalgama de clasificaciones, de nombres y datos que se prestan a la confusión.

Aparte de los ya mencionados, más próximos al estilo y proceder de Estévez, podemos citar también a Lucas Navarro López (1791-1875), un artista polifacético nacido en Candelaria. Cumplimentó encargos procedentes de localidades vecinas, aunque también parece que trabajó en Santa Cruz de Tenerife. Además de su labor carpinteril (coros, púlpitos, mobiliario litúrgico, etc.) hizo escarceos en la escultura, con escasos resultados. Podríamos afirmar que se trató más bien de un imaginero-santero, que sabía manejar con destreza las gubias.

También polifacético fue el hermano de Fernando Estévez, Domingo (1793-1855), dedicado básicamente a la carpintería, labor desarrollada entre La Orotava y La Laguna. Se le atribuye el pequeño *Crucificado* que corona el facistol del coro de la Catedral de La Laguna.

Asimismo, Manuel Hernández García «*El Morenito*», nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1802, estudió en la Escuela de Dibujo de aquella ciudad, formando parte más tarde del discipulado de Luján Pérez. Pudo haber alcanzado mayores cotas en el campo de la escultura, pues demostró ser un buen profesional, pero el arte de su maestro impidió tales propósitos. Sus obras, muy sujetas a los perfiles estilísticos de Luján, se hallan repartidas por muchos de los templos canarios, sobre todo en Gran Canaria. Una de las esculturas más particulares y valoradas por la crítica artística es su *San Juan Evangelista* (1842) de la parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Santa Cruz de La Palma. Muere en 1874, en su ciudad natal.

Seguidor de Luján Pérez, fue el ya mencionado Silvestre Bello Artiles (1806-1874), nacido en Telde y formado en las aulas de la Escuela de Dibujo de Las Palmas de Gran Canaria. Desarrolló una vida cultural muy intensa, desempeñando el cargo de profesor de Dibujo en la Academia Municipal de la capital grancanaria. Su obra es estilísticamente discreta, más próxima a la imaginería tradicional, de resabios barrocos, aunque por influencia de Luján y de la propia pedagogía artística imperante, podemos detectar en algunas de sus piezas cierta im-



Dolorosa. Silvestre Bello Artiles (h. 1850). Madera policromada, 158 cm. Iglesia de San Gregorio. Telde.



San Juan Evangelista. Gumersindo Robayna Lazo (finales del siglo XIX). Madera policromada y materiales mixtos. Iglesia de San Francisco de Asís. Santa Cruz de Tenerife.



Virgen de Candelaria entre guanches. Juan de Abreu (1862). Terracota policromada. Dependencias de la Iglesia de El Pilar. Santa Cruz de Tenerife.

pronta clasicista, como la que refleja su *Crucificado* de la iglesia de San Juan Bautista de Arucas o la *Dolorosa* que se halla en la parroquia de San Gregorio, en Telde.

Con estilos más libres, dentro de las pautas tradicionales, están las figuras de Juan Abreu (1810-1877), dedicado en un principio a la pintura, cuyos lienzos se hallan repartidos básicamente entre La Laguna y Santa Cruz de Tenerife. Practicó muy poco el ejercicio de la escultura, casi siempre al servicio de una demanda privada. Conocemos la existencia de una obra de pequeño formado que representa a la *Virgen de la Candelaria entre guanches,* y por la que recibió la medalla de bronce en la Exposición Provincial de Canarias de Arte, Agricultura e Industria de 1862. También desempeñó la práctica de la restauración escultórica Francisca Spínola de Bethencourt, que vino al mundo en Teguise hacia la década de los años veinte del siglo XIX. Es muy probable que estudiara en la Academia de Dibujo de Las Palmas de Gran Canaria. Casada con el abogado mallorquín Rafael Cortés, marcha a Barcelona donde estuvo dedicada a la pintura. Sin embargo, en la capital grancanaria dejó algunas esculturas para el Hospital de San Martín, como unas *cabezas de querubines*, un *Corazón de Jesús* y una *Virgen María*, presentadas en la Exposición Provincial de 1862. Y adentrándonos en el siglo XX encontramos a Gumersindo Padrón (1822-1917) y Matías Padrón (1853-1926), nacidos en El Hierro, cuya actividad artística estuvo centrada en restauraciones escultóricas y en la realización de piezas aún no documentadas. Practicaron la pintura y la fotografía, como también la literatura. Asimismo Gumersindo Robayna (1824-1898) y su hijo Teodomiro Robayna, nacido en 1864, en Santa Cruz de Tenerife, fueron personajes que destacaron en el ámbito de la cultura insular, abarcando diversos ámbitos de las actividades artísticas, como la pintura, el diseño, la orfebrería, etc., que alternaron con las enseñanzas de Dibujo, remodelado y vaciado. El primero, por ejemplo, perteneció a la Academia de Bellas Artes de Canarias, con sede en la mencionada ciudad capitalina y ejecutó algunos relieves y esculturas individuales que jalonan fachadas de edificaciones notables, como también imágenes religiosas, siendo la más conocida la de *San Juan Evangelista* custodiada en las dependencias parroquiales de San Francisco de Asís de la misma localidad. El segundo, en cambio, fue uno de los fundadores del actual Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, único establecimiento de esta categoría existente en las Islas Canarias.

De todos estos escultores muy pocos salieron de las islas para estudiar en otros centros artísticos y, cuando lo hicieron, sus trabajos quedaron algo dispersos por aquellos lugares donde desempeñaron su profesión. Uno de ellos fue Rabel Bello O'Sahanahan (1850-1928), nacido en Las Palmas de Gran Canaria. Se formó en la Academia de Dibujo de esta ciudad y en la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Al poco tiempo, marchó a Italia donde conocería a Rodín en Roma. Maravillado por las grandes obras escultóricas y pictóricas de todos los

tiempos, sobre todo por las de Miguel Ángel, O'Sahanahan tuvo la ocasión de alejarse de la imaginería tradicional aún imperante en su tierra natal y optar por otras alternativas artísticas que sólo Roma le podía ofrecer. Sus esculturas son ya de carácter laico, algunas de ellas presentadas en diversas exposiciones, como la de 1879 en Cádiz, donde recibió medalla de plata y diploma por *Scipion el Africano*. Viajó por Madrid y otras ciudades, regresando a Las Palmas de Gran Canaria antes de 1876.

EL SIGLO XIX. CONCLUSIONES DE UNA ESCULTURA

Como hemos podido comprobar, esta etapa, desde la perspectiva de la escultura, fue bastante fluctuante, incapaz de cumplir con las distintas corrientes estilísticas que se producían en la sociedad europea de entonces. Este inconveniente no hay que justificarlo sólo por las carencias del artista, sino más bien por las circunstancias históricas y geográficas, que forjaron unos parámetros sociales muy particulares. La escultura, como todo el arte en general, estuvo al servicio de aquellas necesidades que paulatinamente fueron transformándose gracias al impulso otorgado por la mentalidad laica, que se sentía arropada y abanderada por la burguesía urbana. No podemos por ello hacer una crítica sesgada a las aportaciones ofrecidas por los escultores a lo largo de la Historia, sometidos al corsé de unas estructuras aún difíciles de transformar, incluso en los dos grandes focos artísticos, Madrid y Barcelona, en los que convivían las esculturas de talante tradicional y las académicas.

En Canarias, la plástica barroca había definido un *modus vivendi* tan fuertemente enraizado en la mentalidad de aquella época, que ni siquiera las propuestas ilustradas pudieron lograr esa nueva situación pretendida que implicaba la libertad del arte y del artista. La creación de la Academia de Bellas Artes, con sus inicios en las Escuelas de Dibujo, inicia su andadura a mediados de la centuria, una fecha algo tardía como para dirigir y canalizar las tendencias artísticas, independientemente del esfuerzo realizado en la organización de concursos y exposiciones. Su docencia se mostró más preocupada por transmitir una cultura que por formular directrices y programas artísticos, pues hay que tener en cuenta que en el censo de 1860 la sociedad agraria estaba todavía muy consolidada, con marcadas diferencias entre el campo y la ciudad, hecho que determinaba, en cierta medida, la actitud visual y espiritual frente al arte, establecida por los parámetros educativos del Barroco. Los materiales fueron decisivos en este proyecto artístico, siendo la madera policromada la más utilizada, lo que fomentó que la escultura tradicional se dilatara por más tiempo; el mármol quedó relegado al estudio teórico o a su contemplación en aquellas obras venidas de fuera.

Lo mismo que ocurrió en otras áreas del país, los escultores canarios del siglo XIX también se debatieron entre una tradición que se agotaba por momentos y unos programas renovadores que situaban a la escultura en el concierto internacional. Ya en Luján Pérez esta tendencia se hizo notar, revelándose con más evidencia en Fernando Estévez, a pesar

del peso de la tradición. En la Academia de Bellas Artes tuvo la oportunidad de escapar de la influencia gremial para viajar a través de los libros por esos espacios novedosos del arte y teorizar acerca del mismo. Más allá de los núcleos urbanos, los escultores siguieron aferrados a los viejos sistemas, a las copias y a la utilización de recursos compositivos que intentaban amoldar al lenguaje académico.

LA ESTAMPA EN CANARIAS.
DESDE LOS COMIENZOS DEL REINADO DE FELIPE V HASTA LA SUBIDA AL TRONO DE ISABEL II

Carlos Gaviño de Franchy



Miguel Rodríguez Bermejo: *El Santísimo Cristo de los Dolores de Tacoronte*. Grabado al buril a los puntos. Santa Cruz de Tenerife, 1823. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

La xilografía y la calcografía, procedimientos de estampación en los que se manipulan matrices talladas de madera o metal, fueron introducidas en el archipiélago canario en la segunda mitad del siglo XVIII, a la vez que la imprenta y sus tórculos y prensas; por tanto las láminas impresas con anterioridad a esa fecha y relacionadas con las islas, se editaron casi en su totalidad en Europa, con la excepción de haber sido algunas de ellas abiertas a partir de dibujos de artistas locales[97].

El acceso a la educación en las islas a lo largo de la centuria décimo octava se limitaba a determinados vástagos de las clases pudientes, y se circunscribía a la órbita de los diversos conventos de frailes y al Seminario Conciliar de la Purísima Concepción de Las Palmas, establecido el 17 de junio de 1777, a los que se accedía después de cursar con las *amigas*, maestras encargadas de la educación elemental y la enseñanza de las primeras letras. El establecimiento de las reales sociedades económicas en el Archipiélago (1776 y 1777) contribuyó de manera decisiva a la planificación y promoción del estudio de las artes liberales y los oficios artísticos. Aún habría que aguardar hasta 1816 para que las viejas aspiraciones de creación de una Universidad en Canarias se concretaran, a pesar de múltiples intentos que tienen su origen en 1701 y en la Bula dada por Clemente XI al convento agustino del Espíritu Santo de La Laguna, que le facultaba para otorgar los grados en Artes, Filosofía y Teología Escolástica y Moral.

Y es de este ámbito del que proceden los primeros grabadores, dos de ellos eclesiásticos, y con una producción casi exclusivamente dirigida a un público devoto, que adquiría estampas religiosas en ferias y romerías. Pero en corto espacio de tiempo, y gracias a la beneficiosa influencia de las referidas sociedades patrióticas, va a alcanzarse un cierto grado de laicidad en el grabado canario en el que comenzaremos a observar reproducidas alegorías didácticas, marmosetes, viñetas, emblemas, escudos de armas y retratos reales.

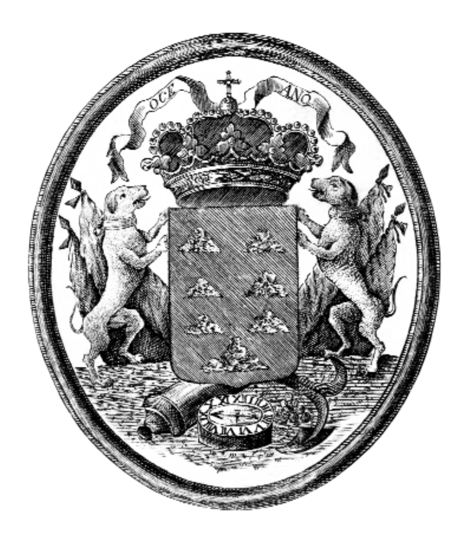
El clérigo manteísta don Miguel Rodríguez Bermejo (1721-1790), según el investigador Pedro Tarquis, suscribió un contrato con fray Nicolás Peraza de Ayala que le obligaba a la realización de una *vera efigie* del Santísimo Cristo de los Dolores de Tacoronte, en cuyas primeras ediciones puede leerse al pie: *A devoción del Muy Reverendo Padre Definidor Fray Nicolás Perasa de Ayala; la esculpió Miguel Bermejo en La Laguna, año de 1769*[98]. Sabemos que Bermejo cobraba por grabar y por

[97] Carlos Gaviño de Franchy: "El retrato y las artes graficas en Canarias", en *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva.* Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias. Madrid. 2001.

[98] Pedro Tarquis Rodríguez: "Miguel Bermejo, grabador en acero. (Siglo XVIII)" y "Miguel Bermejo, grabador en acero. Siglo XVIII. Su Cristo de Tacoronte" en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 15 y 30 de julio de 1952.

estampar de manera diferenciada, con lo que esta lámina pudo ser grabada en La Laguna y debió ser impresa en Santa Cruz, en la oficina de don Pedro Pablo José Díaz y Romero, único establecimiento que contaba en aquel momento con un tórculo, artilugio mecánico preciso para poder realizar la edición, tal y como se desprende del inventario de la misma llevado a cabo el 6 de marzo de 1781, poco después del fallecimiento de su propietario.

La imprenta de la Real Sociedad se estableció en La Laguna en torno a 1780, aprovechando las circunstancias del fallecimiento en Santa Cruz del citado operario y el arribo a la isla de otro impresor, Miguel Ángel Bazzanti y Arighetti, natural de Liorna. Ya al año siguiente el citado Bermejo imprimía en ella un sello con el emblema de la Económica y en 1786, fray Antonio Hernández Bermejo (1760-1837) talla la plancha del *Mapa con planos y vistas de las Yslas de Canaria*…, y la firma con la siguiente apostilla: *Abierto en el Convento Agustino de La Laguna. Año de 1786*, lámina que se repartió junto con un número del *Semanario Enciclopédico Elementar* [*sic*] del ingeniero militar Amat de Tortosa[99], impreso en dicho taller.



¿Fray Antonio Hernández Bermejo?: *Escudo del Real Consulado Marítimo y Terrestre de Canarias*. *Ca*. 1786. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

El padre presentado fray Antonio Hernández Bermejo nació en Icod de los Vinos el 8 de febrero de 1760, y profesó en el citado cenobio el 8 de marzo de 1777[100]. Cuando celó la mencionada plancha contaba 26 años de edad, se había ordenado de sacerdote y no había abandonado las islas para realizar sus estudios. Todo parece indicar que ambos artífices fueron autodidactas pues, don Miguel Rodríguez Bermejo, 39 años mayor que él, y único en la práctica de aquel oficio artístico en la isla, falleció en 1790, cinco años después que fray Antonio escribiera a don Fernando de Molina Quesada enviándole un grabadito piadoso y haciéndole presente *que disimulará sus defectos en la consideración de que ni sé dibujar ni he aprendido a manejar el buril*[101].

Titubeante comienzo para la introducción de una técnica que precisa como pocas de maestros y de la transmisión personal y directa de los secretos inherentes a la profesión y que dio como resultado que, finalizando ya la centuria siguiente, la penosa situación siguiera siendo, prácticamente, la misma.

Sebastián Padrón Acosta consideró y se equivocaba, que el primer retrato burilado en Canarias era obra de don Luis Paulino de la Cruz y Ríos (1776-1853). Lo cierto es que mientras no aparezcan otras estampas que indiquen lo contrario, la labor pionera en la práctica del grabado en Canarias habrá que atribuírsela a los referidos clérigos que comparten el apellido Bermejo, sin ser, hasta donde alcanzan nuestras noticias, parientes.

Don Luis de la Cruz, que había aceptado el honroso cargo de alcalde real del Puerto de La Orotava en 1807 y no estaba limpio de sospechas de afrancesamiento, movido por un súbito e interesado patriotismo, ordenó la recogida de todos los retratos y estampas con la efigie de Napoleón, bajo pena de multa. Como contrapartida, el alcalde-pintor, pretendía difundir la imagen del Rey Fernando VII y, a tal efecto, se propuso grabar unas láminas a la vista de un retrato del monarca que, procedente de Cádiz, había llegado a la isla. Con este fin dirigió una

[99] Antonio Vizcaya Cárpenter: *Tipografía Canaria*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Estudios Canarios, Santa Cruz de Tenerife, 1964, p. LI.

[100] Parroquia de San Marcos. Libro XI de Bautismos, f. 115. Estos datos proceden de una *Genealogía perteneciente a don Francisco y don Josef Hernandes Bermejo por el reverendo padre fray Antonio Bermejo de la Orden de San Agustín, su hermano. Año de 1807*. Colección particular. Santa Cruz de Tenerife.

[101] Antonio Vizcaya, *op. cit.* p. LI.

carta fechada en 11 de agosto de 1808 al presidente y miembros de la Junta de Canarias, expresada en estos términos: *Deseoso el alcalde real del Puerto de La Orotava de que circulasen por todas partes los retratos de nuestro amado monarca, el señor don Fernando VII, pronto y a poca costa; y considerando que esto no se podía verificar de ninguna manera haciéndolo al pincel, le ocurrió abrir una pequeña lámina con el objeto de que sirviesen para poner en las escarapelas(...)*.

Los grabados fueron elogiados por los miembros de la Junta, pero don José Agustín Álvarez Rixo, con la objetividad que produce el distanciamiento en el tiempo, los juzgaba, ya en la senectud, con la oportuna crueldad que emana de este escrito suyo: *Ejemplar de los infinitos retratos del Rey Don Fernando séptimo que moda entuciástica* (sic) *tanto en la Gran Canaria como en las demás islas poner en el centro de las cucardas de los hombres de todas clases, y en los medallones de algunas señoras desde mediados de Julio de 1808, hasta 1812, en que se fue desusando.*

Dicho mesquino (sic) *retrato costaba de uno á dos reales de vellón se le sobreponía una orla de lentejuelas ó de hilo de oro, el todo sobre el color encarnado nacional. En Tenerife costaba un peso duro cada uno de los muchos retratos de colores que pintaba el celebre artis* (sic) *Don Denis* (sic) *de la Cruz i de estos ubimos* (sic) *conserva el que escribe el usado por su padre en la cucarda.*

A esta escueta nómina de grabadores iniciales habría que añadir, como el más joven de ellos, al canario José de Ossavarry y Acosta (1780-1827) autor, entre otros de escaso mérito, de un grabado tallado en Canaria en 1807, que representa una alegoría de la Agricultura y que figura inserto en el *Librito de la doctrina rural* de don José de Viera y Clavijo[102].

ALGUNAS LÁMINAS IMPRESAS EN LAS ISLAS EN EL SIGLO XVIII

Miguel Rodríguez Bermejo

La producción artística de Miguel Rodríguez Bermejo se concreta, casi exclusivamente, en el retrato y la variante en que éste tiene la particularidad de reproducir fielmente una imagen de devoción: la *vera efigie*. A medida que avanza la investigación sobre éste, hasta hace poco tiempo casi desconocido artífice, se amplía el repertorio de las obras propias y de otras que pueden serle atribuidas. La primera y más antigua, indudablemente suya por encontrarse firmada, es la ya citada *vera efigie* del Cristo de los Dolores, que alcanzó, al menos, dos tiradas: la primera en 1767 y la siguiente en 1823, cuando su autor ya había fallecido.

Fray Juan de Jesús

Representa este grabado que ahora atribuimos a Miguel Rodríguez Bermejo, entallado al buril, de cuerpo entero y rodeado por seis ángeles

[102] Leandra Estévez: *La Estampa en Canarias: 1750-1970. Repertorio de autores*. Casa de Colón / CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife / Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

que sostienen cuatro medallones, al popular lego del convento de San Diego del Monte, fray Juan de Jesús (1615-1687), cuya biografía publicara en 1701 otro religioso franciscano, fray Andrés de Abreu. Ambos personajes nacieron en el norte de la isla de Tenerife, el humilde lego en Icod de los Vinos, en 1615, el pulcro escritor en La Orotava el 30 de noviembre de 1647.

Fray Juan de Jesús fue una de las figuras más controvertidas de la vida religiosa lagunera de su siglo. Su ejemplar vida sirvió de guía a la también sierva de Dios sor María de Jesús de León Delgado, nacida como él en un pueblo del norte tinerfeño, en este caso, El Sauzal, que vivió y murió en la ciudad de los Adelantados y de la que era confesor.

El grabado fue hecho a expensas de don Francisco García de la Guerra, décimo poseedor del mayorazgo de Guerra, tronco con su mujer doña Paula de Mesa y Ponte de la familia García de Mesa, a la sazón, síndico de la causa de beatificación de aquel venerable padre. La estampa que conocemos se guarda en la Real Sociedad Económica de Amigos el País de Tenerife.

En la lámina se figura al fraile descalzo, sobre un pavimento enlosado, con una cruz entre sus brazos y las manos cubiertas por las mangas del hábito. Una filacteria en lo alto lleva el siguiente texto: *Iste homo perfêcit ómnia qude lo cuius est ei Deus*. En los dos medallones sostenidos por dos ángeles a derecha e izquierda del retrato se lee, en el primero: "*El V*enerable *P*adre *F*ray *Juan de Jesús Rel*igio*so Lego del Ord*en *d*e *S*an *Fran*cisco *de la Provincia d*e *las Can*aria*s Nació en la Isla de Tenerife por Diciembre d*e *1615* y en el segundo: *Murió a 6. d*e *Febrero d*e *1687. y está Sepultado en el Conv*ent*o de S*an *Diego del Monte = de la Ciudad de la Laguna, con fama de Santidad*. En la parte baja de la estampa y a ambos lados de la imagen, otros dos medallones rezan: *A expen*sa*s de D*on *Fran*cisco *García de la Guerra* y *Sindico de la Causa de el V*enerable *Padre A*ño *1771".*

Nuestra Señora de la Concepción

De 1772 y, probablemente del mismo autor, debe ser también una lámina excelente que representa la *vera efigie* de Nuestra Señora de la Concepción y pertenece a las colecciones del Museo de Artes Decorativas Cayetano Gómez Felipe de La Laguna.

Lamentablemente mutilado, al grabado le faltan sendos fragmentos en la parte superior e inferior, lo que nos impide saber si estaba firmado, como hizo el posible autor con su precedente, el del Cristo de los Dolores, que presenta indudables similitudes con éste, tanto en la técnica empleada —la alternancia de la incisión limpia de línea de buril y el uso del tallado *a los puntos* para lograr sombras y medias tintas— como en la distribución de cartelas y filacterias, semejanza compartida con el también descrito de fray Juan de Jesús. Rocallas y angelotes se hallan presentes alternando en la composición de estas dos últimas estampas.

Los palios encintados con galones de idéntico dibujo e, incluso, el leve burilado del fondo imitando los arabescos del damasco, presentes de manera rotunda en la del Cristo y apenas perceptibles en la de Nuestra Señora de la Concepción. Este grabado ha sido analizado y descrito recientemente por Carlos Rodríguez Morales[103].

Nuestra Señora del Socorro

De menor empeño y dimensiones (13,2 × 8,5 cm), quizás debido al hecho de que se trató de reproducir con la técnica del grabado una pintura y no una talla escultórica, como había venido haciendo Miguel Rodríguez Bermejo, esta lámina carece de la abundante ornamentación a base de rocallas que caracteriza la mayor parte de su producción. Nimbadas se encuentran las imágenes de la Virgen y el Niño que han sido esculpidas, como sucede con toda la obra de este artista, alternando las técnicas de la talla al buril y el punteado o *pointillé*. Una sencilla didascalia situada en la parte inferior da cuenta de que se trata del: "*Diseño d*e *N*uestra *S*eñora *del Socorro q*ue *se venera en su Temp*lo *Agustininian*a*o dedicado a el Capi*tán *de Grana*deros *D*o*n Bartolomé Gonzales d*e *Mesa=Ministro calificado, y Alguacil Mayor del S*ant*o Oficio; Patrono del mismo Templo. Año 1778*". El ejemplar que conocemos se custodia en el Fondo Benítez de la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Nuestra Señora de Candelaria

El grabado en talla dulce, de pequeñas dimensiones (13,7 × 9,2 cm) reproduce el "R*ETRATO* D*E* N*UESTRA* S*EÑORA* D*E* CANDELARIA PATRO*N*A d*e* las islas Canárias apare*cid*a y vene*rad*a en la d*e* Tenerife por sus milagros desde la Gentilid*a*d. Dedicado á el S*eño*r D*o*n Bartolomé Montañéz, Castelláno vitalício d*e* el d*e* Candela*ri*a; y especiál devo*t*o d*e* esta REYNA. A*ñ*o 1780".

El único ejemplar que conocíamos de esta lámina, que no dudamos en atribuir al grabador Miguel Rodríguez Bermejo, se encontraba adherido, junto con otra del mismo autor que representa al obispo García Ximénez, a unas notas manuscritas en el *Libro de Decretos* de la parroquia de El Salvador de La Matanza de Acentejo por el beneficiado don Fernando de San Josef Fuentes. Recientemente ha sido publicado otro procedente de una colección particular de La Laguna.

La estampa presenta cierta similitud, en cuanto a la distribución del espacio y la decoración floral, con la que grabara José de Sossa en 1739, a partir de un dibujo de José Rodríguez de la Oliva, y que representa a la Sierva de Dios sor María de Jesús. El rostro y las encarnaciones de las imágenes de la Virgen y el Niño, así como el rostrillo, están tallados *a los puntos*, técnica que también empleó Bermejo a la hora de plasmar la cabeza del obispo García Ximénez, cuando abrió esta plancha tres años más tarde, y que ya había empleado en otras obras suyas anteriores.

[103] Carlos Rodríguez Morales: *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*. CajaCanarias, San Cristóbal de La Laguna, 2009, pp. 242-243.

La figura del generoso comitente, don Bartolomé Antonio Méndez Montañés, es bien conocida por los estudiosos de la Historia del Arte en Canarias y ha sido tratada, entre otros, por José Peraza de Ayala, quien en un artículo publicado en *El Día*, el 30 de abril de 1982, hace mención a su actividad como bienhechor del templo y convento de la Candelaria. También se ocupó del capitán de Forasteros Montañés, don Sebastián Padrón Acosta en sus *Apuntes históricos sobre la parroquia matriz*, en su calidad de donante del Triunfo de la Candelaria y la cruz de mármol que se levantan en la plaza principal de Santa Cruz.



Miguel Rodríguez Bermejo y Gerardo Núñez de Villavicencio: *Don Bartolomé García Ximénez, obispo de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1783. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Retrato del obispo don Bartolomé García Ximénez

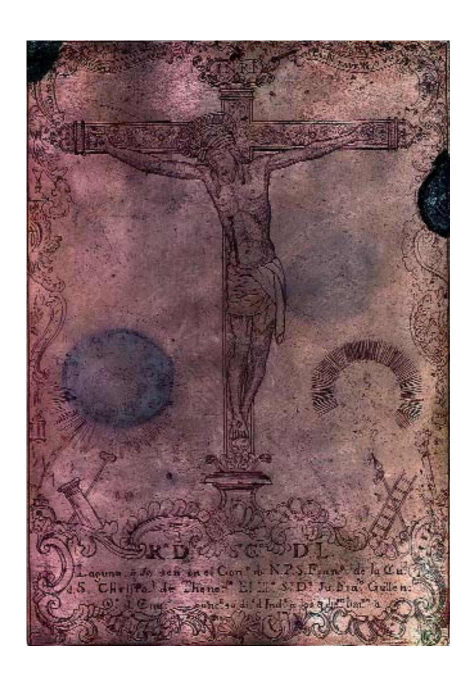
Grabado en talla dulce de 13,7 × 9,2 cm "D*on* Gerardo Villaví*cencio* del*ineó* / Michael Bermejo *E*sculp*ió* 1783. "MURIÓ CON OPINIÓN DE S*ANTIDA*D A 14 DE MAIO DE 1690 A LO*S* 68 [*años*]/ de su edad 6 meses, y 25 días. Iáce en el con*ven*to Rel. de Nu*estr*a [Señora de] / CANDELARIA, de quién fue muy dev*ot*o / dedica este ven*erab*l*e* Re*cuerd*o á D*on* Manuel Ximénez Ten*ient*e Caste*llan*o / del Fuerte d*e* Candelaria D*on* Fernando de S*a*n Jo*se*ph Fuentes, Venerable Párroco del lug*ar* de Cand*elari*a quien subcita [*sic*] la feliz me*mori*a de S*u* S*eñorí*a Il*ustrísi*ma / A*ño* de 1783".

En la orla: "El Il*ustrísimo* S*eñor* D*octor* D*on* Bartolomé García y Ximénez: obispo XXXIV d*e* las Canarias. Padre d*e* po*bre*s Def*ensor* d*e* la igl*esi*a +".

En la cinta: "Colegial / maior de Cuen*ca* / en Salaman*ca* / catedrático de / escoto / canónigo / lectoral de / la Santa Iglesia / de Sevilla governador su / ob. 24 a".

El grabado al buril que representa al obispo de Canarias don Bartolomé García Ximénez fue abierto por Miguel Rodríguez Bermejo en 1783, a partir de un dibujo original de don Gerardo Núñez de Villavicencio. Ni éste, ni su padre el también pintor Nicolás de Medina (1702-1750), pudieron conocer físicamente al prelado, fallecido en el lugar de Santa Cruz el 14 de mayo de 1690, domingo de Pentecostés.

La impresión de la estampa fue auspiciada por el ya citado don Fernando de San José Fuentes, párroco de Santa Ana de Candelaria, y fue dedicada a un don Manuel Ximénez, teniente de castellano del Fuerte de Candelaria, al que suponemos descendiente de alguno de los familiares que componían la cámara del obispo onubense. Don Fernando de San José de Fuentes no nos es desconocido gracias a la investigación que sobre el personaje y sus retratos ha realizado la doctora doña Margarita Rodríguez González. Fue hijo del pintor Andrés de Fuentes y de su mujer Clara Francisca, con la que había se casado en 1716. Primer capellán del Hospital de los Desamparados de Santa Cruz de Tenerife y beneficiado de las parroquias de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna, Santa Ana de Candelaria, como ya se ha dicho, y de El Salvador de La Matanza, había sido el comitente de un encargo anterior. Al parecer el párroco Fuentes era persona interesada en salvar del olvido



Miguel Rodríguez Bermejo. *El Santísimo Cristo de La Laguna*. Plancha de cobre tallada. Santa Cruz de Tenerife, finales del siglo XVIII. Colección part. Tenerife.

cuantas noticias creía conveniente y dado este interés y su probable amistad con el militar apellidado Ximénez, *surgió la ocasión de suscitar la feliz memoria de su Señoría Ilustrísima.*

Este grabado tiene el valor añadido de ser, probablemente, el primer retrato grabado en Canarias. Las tres láminas conservadas se encuentran en el Fondo Anselmo Jacinto Benítez de la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife, en el archivo de la parroquia de La Matanza de Acentejo y en el Museo de Artes Decorativas Cayetano Gómez Felipe de La Laguna.

Tallado en dulce, el cobre adolece de los defectos propios de la impericia de su autor, no obstante, posee un atractivo gráfico difícilmente explicable. Se trata pues de una obra rarísima ante cuya contemplación olvidamos la falta de conocimientos técnicos de Bermejo, superada por el conjunto de cualidades que la adornan. Es probable que se estampara en Santa Cruz, en los tórculos del maestro impresor don Pedro Pablo José Díaz y Romero, el primero de los de su oficio establecido en Canarias a partir de 1751.

El Santísimo Cristo de La Laguna

Bermejo es, asimismo, autor de una plancha cuya matriz se conserva con el retrato del Santísimo Cristo de La Laguna, que carece de firma y de fecha. El cobre fue utilizado hasta bien entrado el siglo XX, si bien se fueron perdiendo en las sucesivas impresiones los adornos en forma de rocallas que lo rodean, las cintas con sus textos y el sol y la luna, situados a ambos lados del comienzo del mástil de la cruz. Como ocurre con la mayoría de las piezas salidas del punzón de Rodríguez Bermejo, ésta también participa de una belleza intrínseca difícilmente explicable, que impregna el resultado de la obra, más allá de la falta de conocimientos técnicos de su autor.

En la filacteria podemos leer: “*Gan*arán *40 días de indulg*enc*ia. los q*ue *resaren un Pa*dre *N*uestro *y Ave Mar*ía, *o un A*ct*o de cont*rici*ó*n”.

En la cartela: “*R*etrat*o d*el *S*antísim*o Ch*rist*o d*e *La Laguna, q*ue *se ve*n*era *en el C*on*v*ento *de N*uestro *P*adre *S*an *Fran*cisc*o de la Cu*id*ad [*sic*] *d*e *S*an *Chrisfto*ba*l* [*sic*] *de Thene*ri*fe. El Il*ustrísim*o* Seño*r Do*n *Ju*an *Fran*cisc*o Guillen Obi*sp*o d*e *Cana*rias *Conc*ed*ió 40 d*ía*s d*e *Ind*ulgenci*a a los q*ue *dieren. Lim*os*na a d*ic*h*a *S*anta *I*mag*en*”.

Nuestra Señora de la Merced de Abona

Pieza muy rara, fue dada a conocer por Julio Sánchez Rodríguez en su trabajo sobre *La Merced en las Islas Canarias*[104]. Se trata de una *vera efigie* de la primitiva imagen de Nuestra Señora de la Merced de Abona, desaparecida en un incendio en 1835. El dibujo es obra de don Laureano Villavicencio y la fecha de estampación de la copia conocida 1815. Sin duda se trata de una reedición, ya que su autor había muerto veinti-

[104] Julio Sánchez Rodríguez: *La Merced en las Islas Canarias*. J. S. P. Canarias. 2001.

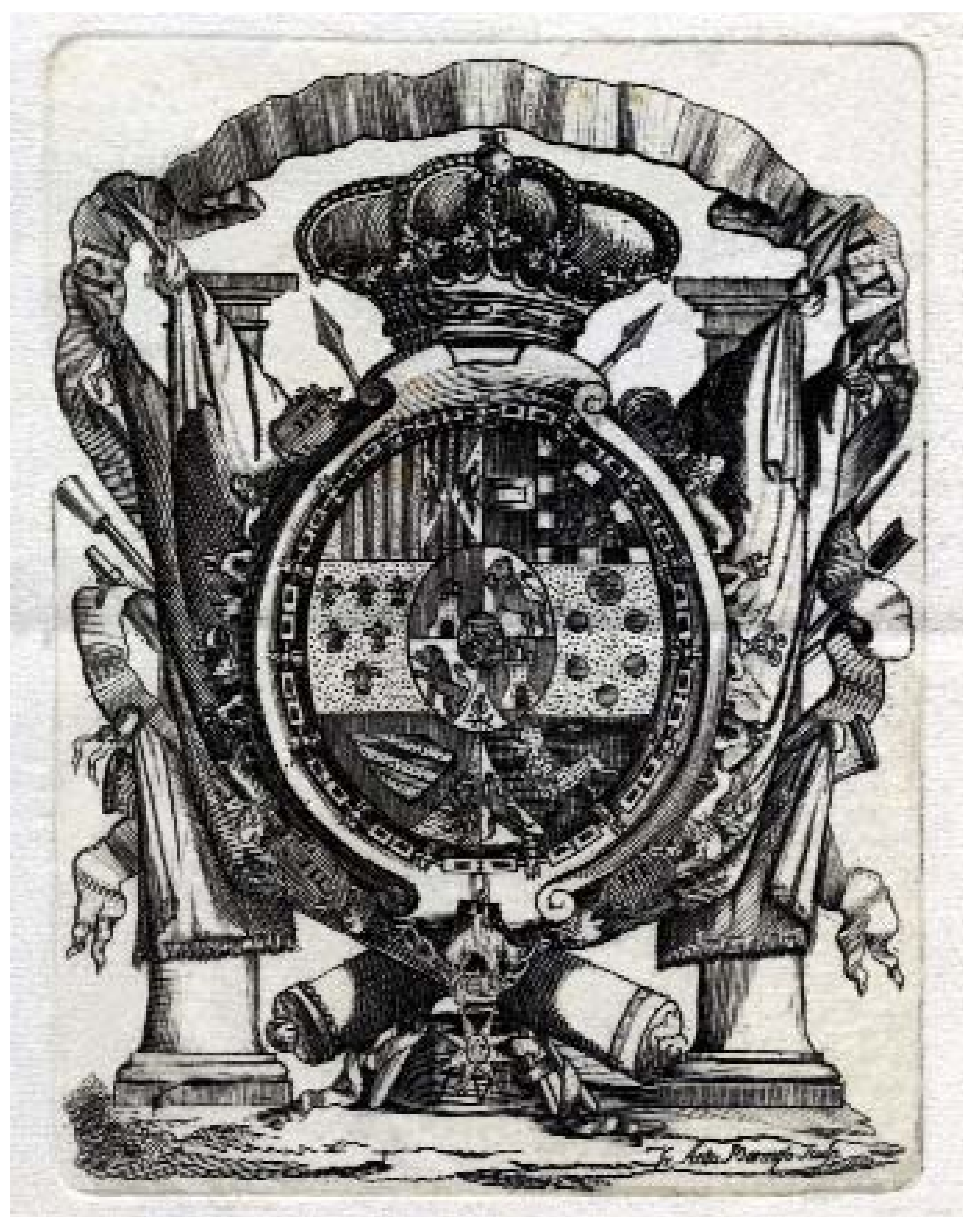
cinco años antes. También resulta curioso el nombre del dibujante, probablemente relacionado con el artista que diseñó el retrato del obispo García Ximénez, Gerardo Núñez de Villavicencio. Debemos estar ante una plancha retallada, lo que tampoco era caso infrecuente. La calcografía, de propiedad particular, lleva una cartela en la que se lee: "*MILA*GROSA *IMAG*EN *D*E *N*UESTRA *S*EÑORA *DE LA MERCED D*E *ABONA Q*UE *SE VENERA EN SU HER*MI*TA. De el Lugar d*e *Arico, a las riberas d*e *el Mar, en la Isla de Tenerife Siendo Mayord*om*o de la S*eño*ra D*o*n Fran*cis*co Peraza. Año d*e *1815. D*o*n Laureano Villavicen*cio *Deli*neavit. *Esculp. Miguel Bermejo*".

Algunas otras láminas de pequeño tamaño, entre las que citaremos una Virgen de la Concepción, otra de la Merced, retrato de la existente en la parroquia de los Remedios tallado en 1785 y un anagrama con las iniciales de la de la Asunción y dos cintas con textos que dicen: "*Assumpta est: in coelum/ en la pa. Matriz d. la isla d. La Gomera*", creemos puedan, asimismo, ser atribuidas al punzón de Bermejo.

Fray Antonio Hernández Bermejo

La obra conocida de fray Antonio Hernández Bermejo es, por ahora, mucho más escasa que la de su predecesor el clérigo don Miguel Rodríguez Bermejo, pero resulta particularmente interesante por su carácter civil. Salvo el defectuoso e ingenuo *estamponcito* al que ya hemos hecho referencia —que representaba al Señor de la cañita, *Ecce Rex vester*— y que fue enviado a don Fernando de Molina Quesada en 1785, el resto de su producción lo componen el *Mapa* ya citado, levantado por José de la Trinidad Herrera, del que al parecer fueron impresos doscientos ejemplares y tan sólo se conservan tres de ellos; un escudo de Tenerife, grabado un año más tarde, que ilustra la portada de una *Súplica hecha a Su Magestad* [sic], *(Dios le guarde). Por el Muy Ilustre Ayuntamiento de esta Isla de Tenerife, Con motivo de haber entendido que solicitaba pasar por algún tiempo a la Corte el Excelentísimo Señor Marqués de Branciforte*…; las pequeñas ilustraciones didácticas del tratado sobre el *Cultivo del Colsat*, traducido del italiano por don José Domenichini e impreso por Miguel Ángel Bazzanti para la Real Sociedad Económica de Tenerife en 1786, año en que también se estampa, el 12 de noviembre, un *Elogio* dirigido al citado Branciforte, en el que figuran sus armas, obra que no dudamos también en atribuir a Hernández Bermejo.

Pero quizás sus mejores producciones, entre las halladas hasta el presente, aparte el repetido *Mapa*, sean dos láminas que representan las armas *grandes* del Rey Carlos III donde puede leerse su nombre, y el escudo de Canarias realizado para el Real Consulado Marítimo Terrestre, que a pesar de no encontrarse firmado parece obra de sus punzones, conservados el primero en una colección particular de La Laguna y el último en el Fondo Anselmo Jacinto Benítez de la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.



Fray Antonio Hernández Bermejo: *Armas grandes de Carlos III de España*. Grabado al punzón. Santa Cruz de Tenerife. Finales del siglo XVIII. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Aficionado desde niño Bermejo al estudio de la genealogía y la heráldica, encontró en la biblioteca del convento del Espíritu Santo de La Laguna los manuscritos originales allí depositados por el cronista don Juan Núñez de la Peña, de los que se sirvió para formar su propia obra: *Desde que la luz de la razón comenzó a rayar en mí, tendí mis primeros deseos a la curiosidad de saber quienes habían sido nuestros progenitores. Por tanto, habiendo llegado novicio a mi Convento de La Laguna el año de 1776, y profesado el de 1777, supe existían allí los apuntes que don Juan Núñez de la Peña, fiel coronista de estas Yslas, había dejado en aquel Convento, y desde entonces ardía en estos deseos, bien que, o ya las ocupaciones domésticas de corista, o ya la atención a los estudios, no me dejaban cumplir mis deseos*[105].

RETRATOS DE ISLEÑOS GRABADOS EN EUROPA DURANTE EL SIGLO XVIII

Los grabados que representan a Bartolomé de Cairasco (1538-1610), Antonio de Viana (1578-¿1650?), y los dibujos que sirvieron para abrir las diversas planchas de los de Gonzalo Argote de Molina (1548-1596), pueden datarse todos en la primera mitad del seiscientos. De 1630 es el de Jean de Béthencourt (1360-1422), grabado al buril por Balthasar Moncornet (1600-1668) que ilustra la edición de Bergeron de la *Histoire de la premiere descovverte et conqueste des Canaries*, del cual realizó una réplica en fecha cercana a 1772 Juan Fernando Palomino, por encargo de don José de Viera y Clavijo (1731-1813), con el fin de incluirlo en la primera edición de sus *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*.

Las producciones que circularon en el escueto comercio canario de estampas durante el siglo XVIII fueron grabadas, como queda dicho, casi en su totalidad en Europa.

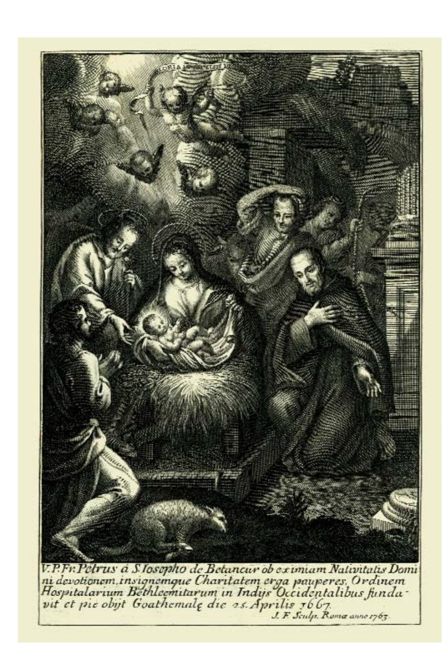
Entre las más abundantes habría que citar las dedicadas a recrear las *veras efigies* del beato José de Anchieta (1534-1597)[106] y de san Pedro de san José de Béthencourt (1619-1667)[107], que son a un mismo tiempo las más cercanas al comienzo de la centuria. Alguno de estos grabados está fechados en las postrimerías del siglo anterior, como sucede con el retrato del apóstol de Brasil celado al punzón por Juan Laureano en Sevilla, que se encuentra inserto en el compendio de la vida del taumaturgo, obra firmada por un pariente del misionero, Baltasar de Anchieta Cabrera y San Martín, que fue impresa en Jerez de la Frontera por Juan Antonio Tarazona en 1687.

Sin olvidar al beato padre Ignacio de Acevedo, jesuita, y sus treinta y nueve compañeros, conocidos con el sobrenombre de mártires de Tazacorte por haber recibido la palma del sacrificio en las aguas cercanas a este puerto, cuya imagen representada frecuentemente en grupo y recalcando la brutalidad de su muerte a mano de los herejes, se convirtió en icono muy popular en el orbe cristiano.

[105] Véase nota 99.

[106] En relación con la iconografía del padre Anchieta véase Gaviño de Franchy, Carlos, *op. cit.*

[107] Del insigne canario, único hasta el momento que ha tenido el honor de subir a los altares de la Iglesia Católica, el hermano Pedro de San José de Béthencourt, se conservan multitud de imágenes grabadas o litografiadas.
En un estudio de la doctora doña Carmen Fraga, sobre la iconografía de Anchieta, Acevedo y Béthencourt, se hace un recorrido por las obras que nos muestran la efigie de san Pedro de San José de Béthencourt y cita entre ellas el grabado tallado en Roma en 1737 por Juan Jerónimo Frezza, a partir de un dibujo del padre fray Bartolomé de San Antonio de la Trinidad. El ejemplar estudiado por la doctora Fraga se encuentra en la Real Sociedad de Amigos del País de Tenerife. En colección particular tinerfeña se conserva otro perteneciente a una edición posterior estampada en 1763, en todo similar al anterior salvo que, del texto anterior, ha sido suprimido el párrafo que sigue a la fecha de 1667 y añadido debajo: J. F. SCULP. ROMAE ANNO 1763. Véase Gaviño de Franchy, Carlos, *op. cit.*



Giovanni Girolamo Frezza: *El venerable padre fray Pedro de San José de Betancourt*. Grabado al punzón. Roma, 1763. Colección part. Tenerife.



Villalobos: *El venerable siervo de Dios José de Anchieta*. Grabado al punzón. Sevilla, 1737. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.



Anónimo: *El venerable padre Ignacio de Acevedo y compañeros mártires*. Grabado al punzón. Siglo XVIII. Colección part. Tenerife.

Más veras efigies

Todavía habrá que esperar a las postrimerías del siglo XVIII y comienzos del siguiente para encontrar una cierta abundancia de retratos civiles en el panorama gráfico insular. La mayor parte de los que ilustran la centuria son de carácter devocional y representan a las imágenes a las que se rendía culto en las islas y a eclesiásticos cuyas virtudes se pretendía reconocer y ensalzar.

La sierva de Dios sor María de Jesús de León Delgado

La sierva de Dios sor María de Jesús de León Delgado (1643-1731) murió, en opinión de santidad, tras haber alcanzado en vida una infrecuente popularidad. Seis años después de su fallecimiento fue abierta una estampa gracias a la munificencia del capitán don Amaro Rodríguez Felipe, *Pargo*, su devoto amigo. El retrato fue dibujado por el capitán don José Rodríguez de la Oliva, *el Moño,* y entallado el cobre por un artista foráneo, Juan de Sossa, del que nada sabemos. En 1739 se estampó de nuevo, utilizándose la misma plancha retallada.

La lámina muestra el cadáver de la monja, del que Rodríguez de la Oliva hizo varios retratos al óleo. Rodeado por una hornacina superada por las armas del comitente y en la base una cartela explicativa con la siguiente leyenda: "*Verdadero Retrato de la sierva de Dios María de Jesús Religiosa / conversa en el Monasterio de S*an*ta Catalina de sena de*

la orden / del Patriarcha Santo Domingo sita en la Ciudad de San Christroval / de la Laguna en la Isla de Tenerife una de las Canarias./ Nació en el Lugar del Sauzal de dicha Isla a 23 de Marҫo / de 1643 tomo el Ábito [*sic*] *en 22 de febrero de 1668 falleció / el 15 de dicho Mes de Febrero de 1731 entre doze, i una de la tar / de de edad de 87 años 10 meses i 24 días. Requiescat in pace. / Joseph Rodriguez de la Oliva delineavit /Ioannes Sossa sculp. Anno 1737. / Expens. D. Amaro Rodríguez. Phelipe Originarij Incola Ciusd. Civits".*

Con el dibujo de Rodríguez de la Oliva como modelo, el grabador en dulce catalán Esteban Boix (1744-1800), discípulo de Carmona, estampó por encargo del dominico fray Cristóbal López una nueva lámina, a principios del siglo XIX, despojada del carácter mortuorio de su precedente, ya que el artista figuró a la sierva con los ojos abiertos y expresión risueña.



José de Sossa y José Rodríguez de la Oliva: *La sierva de Dios sor María de Jesús de León Delgado*. Grabado al buril. 1739. Museo de Artes Decorativas *Cayetano Gómez Felipe*. La Laguna de Tenerife.

Sor María de san Antonio Lorenzo y Fuentes

La estampa de Oliva y Sossa marcó la pauta que siguió el pintor portuense José Tomás Pablo (...1718-1778) con ocasión de plasmar las facciones y el busto de la difunta sierva de Dios sor María de san Antonio Lorenzo y Fuentes (1665-1741), religiosa dominica del convento de su orden en el Puerto de la Cruz, que talló un desconocido Pedro García.

Notablemente inferior en calidad a su modelo, especialmente por la torpe expresión del rostro y la ausencia de representación de las manos, que se ocultan bajo el hábito. Lleva una cartela en que se lee: *"Verdadero Retrato de la Sierva de Dios María de San Antonio Religiosa Lega / en el monasterio de Santa María de las Nieves del Sagrado Orden de Predicadores Cito en el / Puerto de la Orotava en la Isla de Thenerife una de las Canarias. Nació en / el Lugar de Garachico de dicha Isla a sinco* [*sic*] *de Agosto del Año de 1665 Falleció el día diez de Mayo de 1741, entre / Cuatro y Sinco de la tarde de Edad de Setenta y Sinco años / nuebe meses y Seis días:Requiescat in pace Amen / Joseph Thomas Pablo Natural de dicho Puerto la Retrató / Pedro García sculp. / Año de 1748".*

De este grabado al buril conocemos dos ejemplares. Uno de ellos se encuentra en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, el otro es propiedad del Museo Canario.

Sor Petronila de san Esteban Montgruí y Covos

Tanto El Museo Canario como el archivo del marqués de Acialcázar guardan entre los manuscritos e impresos que componen sus magníficas colecciones documentales dos estampas del grabado que, en 1758, abriera Fernando Díaz con la efigie de sor Petronila de San Esteban. La personalidad de esta monja enclaustrada desde la infancia en el monas-

terio de San Bernardo de Las Palmas de Gran Canaria, fue estudiada en el siglo XIX por Agustín Millares Torres (1826-1896) y, más recientemente, con motivo de la reedición de sus *Biografías de canarios célebres*, por Miguel Rodríguez Díaz de Quintana.

La lámina, que según Millares Torres fue estampada en España, figura a sor Petronila en la ancianidad, sentada y sosteniendo con la mano izquierda un bastón y mostrando, en la derecha, su corazón, a una imagen del Niño Jesús. Al parecer fueron dos las imágenes objeto de la particular devoción de la monja, siendo la representada en el grabado la que actualmente se guarda en la parroquia de San Bernardo de Las Palmas de Gran Canaria, de acuerdo con el texto de la cartela que se encuentra en la base de la estampa y que dice: "*Verdadero Retrato de la Santísima Ymagen del Niño Jhesús que se venera en el Coro alto del Comvento de la Concepción Bernarda / de Canaria Cuios Cultos promovió la Venerable Madre Pedtronila San Estevan Montgruí y Covos Religiosa en el mismo Convento donde falleció en grande Opinión de Virtud. Y Santidad A las. 12 de la Noche del Día 7 de Septiembre. Año de 1758 / Fernando Díaz sculp*".

Virgen del Pino

En fecha desconocida, anterior a 1768, el capitán don José Rodríguez de la Oliva, *El Moño,* (1695-1777) había realizado el dibujo que sirvió luego a Manuel Salvador Carmona (1734-1820) para grabar la lámina que fue estampada en papel y en seda aquel año, a tenor de la referencia que figura al pie de la plancha. Esta fue encargada en Madrid a Carmona, por don Antonio de la Rocha, utilizando para este fin de intermediario a su hermano don José de la Rocha que se encontraba en la corte. El 27 de mayo de 1768 le escribe don José a su hermano comunicándole que *La lámina de Nuestra Señora del Pino se ha concluido en estos días a mi satisfacción, y se están terminando las estampas con el mayor cuidado y brevedad para remitirlas*. El 12 de julio del mismo año vuelve a escribirle: *La gran demora que, sin poderlo remediar, ha habido en la lámina de Nuestra Señora del Pino, me ha sido sensible, más espero enviar en la primera ocasión que se presente, después de ésta, cuatro mil ejemplares*. Finalmente, el 12 de mayo de 1775 notifica de nuevo a su hermano que: *No habiendo cabido* [*sic*] *en el cofre que he dirigido por ese Señor Viña un royo* [*sic*] *de estampas de Nuestra Señora Patrona del Pino que incluye otras* (...).

No cabe duda de que se sucedieron varias remesas en diversas fechas posteriores a 1768, y tampoco de que se hicieron, al menos, dos tiradas de la plancha. La primera, de la que se conserva una estampa sobre seda, de propiedad particular, fechada en 1768, y otra posterior, impresa sobre papel, adquirida por la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria. La intervención en el cobre fue más allá del simple cambio de la fecha a continuación del nombre de Manuel Salvador Carmona; también se sustituyó la data de aparición de la Virgen, dentro de la cartela, en la parte inferior del grabado. En la primera se lee: *Año de 1363*,

en la edición de 1788 dice: *año de 1483*. En cualquier caso no podemos menos que asombrarnos de la fragilidad del soporte que ha hecho raras unas piezas que se contaban por millares. Es cierto que era costumbre que las mozas próximas a casar las sujetaran con un simple galón tachonado en el interior de las tapas de las cajas y arcones de cedro en que guardaban la ropa de su dote, y esto contribuiría a su destrucción por un roce constante con el papel.

Simón de Brieva (1752-1795), seis años antes, grabará una pequeña lámina que servirá de ilustración a una *Novena a Nuestra Señora del Pino,* de la que es autor don Fernando Hernández Zumbado y que fue impresa por Blas Román en Madrid, en 1782.



Simón de Brieva a partir de dibujo de A. B.: *María Santísima del Pino*. Grabado en talla dulce. Madrid, 1782. Colección part. Tenerife.

LOS RETRATOS DE CIVILES Y MILITARES

En el transcurso del siglo XVIII comienzan a ser frecuentes los retratos de intelectuales, militares y políticos isleños, exornando sus obras relaciones de méritos o en libros publicados gracias a su munificencia. Casi todos ellos pertenecen a los miembros del llamado grupo de *ilustrados canarios* o a personajes cercanos a su órbita de influencia. La calidad de algunos de estos grabados es notable. Son planchas talladas por los mejores artífices de la corte, realizadas a partir de dibujos de pintores de reconocido prestigio.

Entre los primeros habría que destacar a Manuel Salvador Carmona (1734-1820), Blas Ametller (1768-1841), Vicente Capilla (1767-...1817), Asensio y Torres (1759-1835), Francisco de Paula Martí y Mora (1761-1827), Edme Quenedey (1756-1830) o Isidro Carnicero (1736-1804). De los segundos a Francisco de Goya (1746-1828), Joaquín Inza (1736-1811) o Mariano Salvador Maella (1739-1819). Es un momento de esplendor de la inteligencia canaria y, finalmente, tras una larga sequía, llueven sobre las islas libros bien impresos con los retratos de los Iriarte, don José de Viera y Clavijo, el marqués de Bajamar...

Las circunstancias que rodearon la vida y la obra de este elenco de isleños, establecidos temporal o definitivamente fuera de las islas, impregnados todos, en cierta medida, de los avances intelectuales que significaban los aires nuevos de la Ilustración, dieron como resultado que sus efigies fueran plasmadas y divulgadas por medio de las diversas técnicas de las que el arte disponía.

Carlos III, el monarca ilustrado, impulsó y protegió las técnicas artesanales del grabado como vehículo de difusión de las obras pictóricas que se guardaban en las colecciones reales. La calcografía adquirió categoría de arte en el seno de la Real Academia, en las postrimerías del siglo XVIII. Como consecuencia, los libros, editados cuidadosamente, incluían buen número de láminas talladas por los mejores artífices. Es el momento de las grandes ediciones de Ibarra y Sancha, algunas de las cuales siguen siendo consideradas, aún hoy, como ejemplo insuperable del arte de imprimir.



Mariano Torra, Mr. Bouché y Vicente Capilla: *Domingo de Iriarte*. Grabado al buril. Siglo XVIII. Colección part. Tenerife.

Como queda dicho esta plantilla de canarios, residentes o de paso en la corte madrileña, va a perpetuar sus efigies por medio de una serie de encargos a los más relevantes calcógrafos de la época, obras que han sido descritas y estudiadas por la doctora Fraga González en su amplio trabajo sobre *Los Ilustrados Canarios y sus retratos*. De entre ellos serán los Iriarte —coleccionistas de pintura y, por tanto, amigos y protectores de artistas— el punto de referencia habitual al que acudirá el resto de sus paisanos.

Manuel Salvador Carmona, con seguridad el grabador de más prestigio en las cortes de Carlos III y Carlos IV, talló al buril tres planchas con los retratos de don Juan de Iriarte (1702-1771), el *gramático,* y de su sobrino don Tomás de Iriarte (1750-1791), el *fabulista*. Del primero se conservan dos retratos, insertos uno de ellos, en la primera edición de su *Gramática Latina* (Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1771), el otro en las *Obras sueltas* (Madrid, Imprenta de don Francisco Manuel de Mena, 1774). Ambos fueron burilados a partir de un dibujo de Mariano Salvador Maella. El que figura a don Tomás de Iriarte fue grabado por Carmona en 1792, cuando el poeta ya había fallecido, sirviéndose de un retrato, obra de Joaquín Inza, que conserva el Museo del Prado y fue añadido, curiosamente, a un ejemplar de la primera edición del poema *La Música* (Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1779), de una biblioteca particular de Tenerife.

Blas Ametller, notable calcógrafo, hizo una versión del retrato de don Tomás de Iriarte por Inza, como ilustración a la edición de la *Colección de obras en verso y prosa* del escritor (Madrid, Imprenta Real, 1805). De alguna de estas estampas se sirvió el grabador de retratos inglés Edward Scriven (1775-1841) para tallar el suyo que exorna la edición inglesa (Londres, 1807) del poema *La Música*.

Posteriores ediciones de las obras de don Tomás de Iriarte, particularmente de sus *Fábulas*, han sido adornadas con nuevas láminas entre las que se incluye su retrato.

Un grabado con la efigie de don Domingo de Iriarte, copia dibujada por el valenciano Mariano Torra de un original de Mister Bouché, fue abierto por Vicente Capilla en fecha desconocida.

Agustín de Betancourt y Molina (1758-1824), otro de los canarios cuyos méritos intelectuales le proporcionaron nombradía en toda Europa, fue retratado innumerables veces. Varios son los grabados y litografías que, impresos en talleres rusos, perpetuaron su fisonomía. De algunos de ellos proceden los retratos conservados en Madrid y Tenerife, donde es figurado el ilustre ingeniero en la plenitud de los logros de su carrera.

La presencia física del arcediano de Fuerteventura José de Viera y Clavijo, fue objeto de, al menos, tres obras gráficas. En la primera de ellas se le representa joven, de tres cuartos y perfil, bajo el seudónimo de *Diego Díaz Monasterio*, en realidad el nombre de un ayuda de cámara del marqués de Santa Cruz que asistía a los experimentos que abate y aristócrata realizaban, durante el periodo de tiempo que Viera estuvo a su servicio. El retrato está embutido en un óvalo y fue dibujado y gra-

bado por Isidro Carnicero e ilustra la primera edición del poema didáctico *Los Ayres Fixos,* impreso en Madrid por Blas Román en 1779. Contaba nuestro historiador cuarenta y ocho años de edad. Con dibujo del mismo Carnicero y grabado por José Joaquín Fabregat (1748-1807), realizados en 1780 y 1784, respectivamente, se representa a Viera en otra estampa en la que el clérigo, sentado y mirando de frente, con el rostro ligeramente girado, esboza la sonrisa que ha hecho correr ríos de tinta de las plumas insulares. Al pie del grabado se lee: *Don Joseph de Viera y Clavijo. Arcediano de Fuerteventura. Philosophus, Rethor, Vates, agit, allicit, urget. Res, animos, sensus, mente, lepore, modo.* El historiador apenas tiene un año más que en el retrato anterior, pero su fisonomía es otra, ya que en el primero usa peluca, mientras que en este lleva el cabello suelto y ligeramente largo. Una réplica de esta lámina fue tallada en acero por Pedro Hortigosa (1811-1870) e ilustra la edición de Gran Canaria, 1866, Imprenta de la Verdad, plaza de Santa Ana núm. 8, del *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias.*



Isidro Carnicero y José Joaquín Fabregat: *Don José de Viera y Clavijo, arcediano de Fuerteventura*. Grabado al punzón, 1784. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

PAÍSES, PAISAJES Y PAISANAJE

El archipiélago canario, ya desde el siglo XV, se encontraba inmerso en el imaginario fantástico europeo. Las leyendas suscitadas a partir de fragmentos de textos griegos y latinos relativos a las Hespérides y la dudosa vinculación de la mitología clásica con las Islas Afortunadas, fueron terreno abonado para el desarrollo de la imaginación artística que, supuestamente sustentada en la realidad —El Pico de Tenerife, el Garoé, los guanches, la benignidad climatológica, etc…,— contribuyó al afianzamiento de la fábula con multitud de estampas curiosas requeridas por un público burgués cada vez más culto, ávido de exotismos.

Tras la conquista de las islas y su repoblación por europeos —presencia que hizo posible que el Archipiélago se convirtiera en lugar habitual de paso y aprovisionamiento de camino hacia ambas Indias, orientales y occidentales— se despierta de nuevo el interés por las Canarias y comienzan a ver la luz diversas crónicas escritas por navegantes, aventureros, naturalistas, intelectuales, eruditos, comerciantes y viajeros. Sus observaciones, habitualmente plasmadas en textos literarios o científicos, fueron de forma ocasional ilustradas con imágenes por ellos mismos, o por artistas contratados con este fin.

Estas láminas con vistas se denominaban *países* y es frecuente encontrarlas descritas en los inventarios como parte del mobiliario de las viviendas canarias del siglo XVIII, particularmente en aquellas casas que eran propiedad de comerciantes y hacendados, alternando con las omnipresentes *veras efigies* y estampas religiosas a las que ya nos hemos referido. Vendidas por separado o deshojadas de libros y, en ocasiones coloreadas a mano, con marco y vidrio, constituían parte del adorno de las estancias insulares.

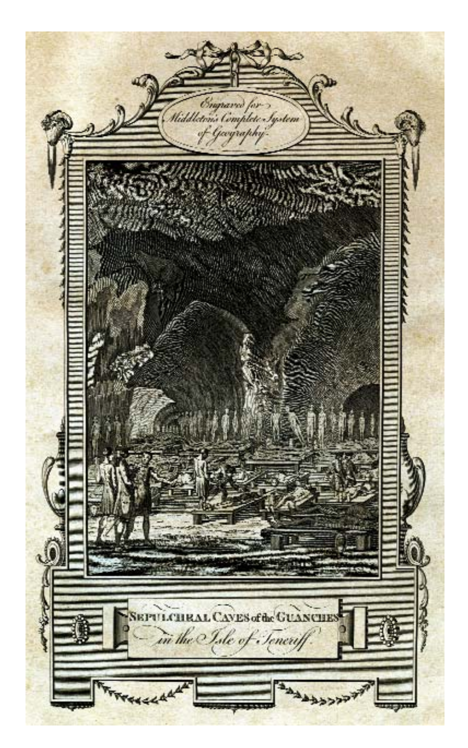


Pierre Landry: *Die Spitze von Tenerif*. Grabado en talla dulce coloreado a mano. Francfort, 1684-85. Inserto en la *Description de l'Univers…* de Alain Manesson Mallet. Colección part. Tenerife.

Una lámina muy divulgada y repetida por medio de réplicas más o menos fieles hasta el siglo XVIII, es obra del grabador belga Teodoro de



Teodoro de Bry: *In Insula Ferri, quae una ex Canariis est…* [El garoé]. Grabado al punzón. Francfort, 1598. Colección part. Tenerife.



Anónimo: *Sepulcral caves of the Guanches in the Isle of Teneriff.* Grabado al punzón para la *Geografía…* de Charles Theodore Milddleton. Londres, 1778. Colección part. Tenerife.

Bry (1528-1598), y formó parte de contingente gráfico de su *Tesauro de los Viajes a las Indias Occidentales*, que comenzó a publicarse en 1590. Representa a un grupo de herreños prehispánicos recogiendo el agua destilada por el *Garoé*, una de cuyas ramas había dibujado Leonardo Torriani en su manuscrito de la *Descripción e historia del reino de las Islas Canarias*, antes de 1588. En otras se repite hasta el desconcierto una absurda vista del Teide desde el mar, como enorme y medieval torre basáltica, procedente de antiguas estampas del citado Bry y de los Van der Aa, imagen que fue publicada en *A new royal authentic and complete system of universal geography* por el reverendo Thomas Bankes y sus socios Edgard Warren Blake y Alexander Cook, en las sucesivas ediciones de esta obra que se dieron a la estampa entre 1787 y 1797.

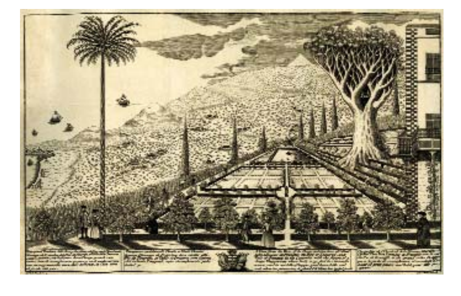
Las cuevas sepulcrales de los guanches y sus momias constituyen otro de los motivos habituales en estas colecciones y figura, tanto en las colecciones de Bankes como en las publicadas por Charles Theodore Middleton, con el título *A new and complete system of Geography*, Londres, 1778. Gran parte de los diseños de las láminas que componen estas series ilustradas no fueron fruto de la observación directa, sino el trasunto caprichoso de antiguas y fantasiosas estampas, por lo que no debe extrañarnos que al lado de esa extravagante perspectiva de la isla de Tenerife y su volcán, figure otra que representa al *Coloso de Rodas*.

Estos tratados de geografía, puestos de moda en el siglo XVIII en Inglaterra y Francia, acaparan el mayor número de referencias gráficas del Archipiélago; el resto de las láminas con paisajes insulares —casi metódicamente ceñidos a reproducir el puerto de Santa Cruz y el pico del Teide— las encontramos en multitud de libros de viajes en los que el objetivo específico lo constituye el Archipiélago o, por el contrario, tratadas como una más entre las escalas de un proyecto de mayor envergadura.

Anteriores a 1774, año de su fallecimiento, debieron ser dos láminas que mandó grabar don Juan Domingo de Franchy con vistas de sus jardines en La Orotava. El dibujo es de C. de Freudenberg, al que equivocadamente se ha relacionado con el grabador suizo del mismo apellido, cuyo nombre en realidad era Sigmund, y la plancha fue tallada por Simón Cattoir, artífice oriundo de Bruselas, ciudad en la que murió en 1781. Las estampas, deliciosas en su ingenuo trazo de reminiscencia colonial, fueron abiertas del revés, ya que el artista no tuvo en cuenta invertir el dibujo a la hora de hacer las incisiones en el cobre. Los jardines y la casa son presentados en dos perspectivas, una de costado y otra frontal, destacando en ambos casos la joya vegetal de la propiedad: el famoso drago de Franchy, secundado por la llamada Palma de la Conquista, no menos célebre en aquellos tiempos. Cuatro cartelas en otros tantos idiomas —castellano, latín, francés e inglés— informan sobre las particularidades del dueño y su obra placentera e inteligente: *Vista por el Poniente de la Casa y Jardines del Coronel don Juan Domingo de Francis, del Pico de Tenerife, y Valle de la Orotava en las Canarias, con la figura de un Drago grande, cuio tronco tiene de circumferencia* [*sic*] *51 pies, y en el medio arriva* [*sic*] *una mesa, y assientos* [*sic*] *para diez personas; la*



Ernest Goupil y Emile Lasalle: *La Villa de San Cristóbal de La Laguna*. Litografía. París, 1833. Colección part. Tenerife.



Simón Cattoir y C. de Freudenberg: *Jardines y casa de Franchy en La Orotava*. Grabado al buril. *Ca*. 1770. Colección part. Tenerife.

Casa tiene de frente 232 pies. Estas láminas, o sus réplicas, fueron insertas en el *primer reportaje gráfico europeo*, como ha sido calificado por Alain Peyrefitte el informe publicado con multitud de estampas por George, lord Macartney, tras su viaje de embajada a la China en el verano de 1793 y, sin duda, constituyen el primer ejemplo de publicidad gráfica del Archipiélago, un centenar de años antes de que fueran puestos en circulación los *enteros* postales.

Significativa resulta la aportación gráfica al conocimiento real del mundo de la misión científica del marino galo Jules Dumont D'Urville[108], que contribuyó a la divulgación de un elevado número de vistas exóticas, pero referenciales, en una Europa romántica, ansiosa de paisajes que reflejaban costumbres misteriosas y comportamientos lejanos.

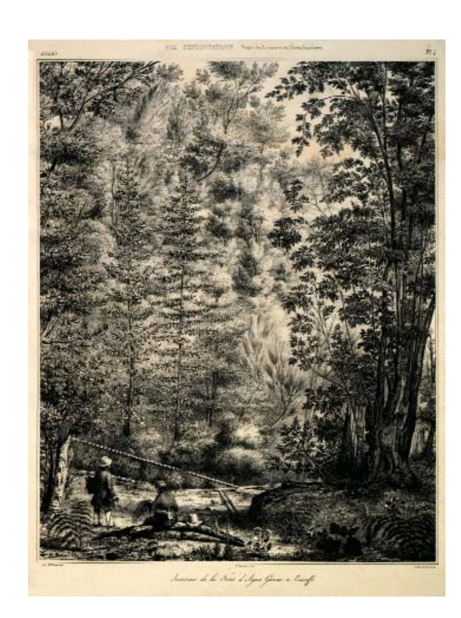
Y es aquí donde radica la importancia de las dos láminas litografiadas que el navegante incluyó en su *Atlas*[109]. Ninguna imagen anterior había representado a las islas con la calidad artística y técnica con la que estas estampas las mostraron a centenares de potenciales visitantes.

Habría que esperar aún seis años para que viera la luz la magnífica *Histoire Naturelle des Iles Canaries* de Barker-Webb y Berthelot, impresa por Béthune, París, 1839, que constituye un hito sin precedentes en cuanto a la reproducción litográfica de vistas del Archipiélago.

Del grupo de artistas que frecuentaba los talleres del número 7 de la *Rue Richier*, nos interesa recordar a aquéllos que firmaron las litografías de esta *Historia General* y el *Atlas*, y que fueron responsables de la divulgación de las bellezas y curiosidades del Archipiélago. Algunos de ellos, como es el caso de Emile Lassalle, autor de la espléndida litografía, a partir de un dibujo de Goupil, de *La Ville de La Laguna* estampada para el *Voyage au Pole Sud et dans l'Oceanie sur les corvettes l'Astrolabe et*

[108] Editado por Gide. Forma parte del *Voyage au pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes* L'Astrolabe *et* La Zelee, *exécuté par ordre du Roi pendant les années 1837-1838-1839-1840 sous le commandement de M. J. Dumont d'Urville publié par le ministère de la marine et sous la direction de M. Jacquinot, capitaine de vaisseau. Histoire du voyage*. París, Gide et Vincent-Dumoulin, 1841-1846. *Atlas pittoresque*.

[109] *La Ville de Laguna. Ile de Ténériffe*. Dibujo de Ernest Goupil, litografiado por Emile Lassalle. Litografía de Thierry Frères. París. Editado por Gide. Forma parte del *Voyage au pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes* L'Astrolabe *et* La Zelee, *exécuté par ordre du Roi pendant les années 1837-1838-1839-1840 sous le commandement de M. J. Dumont d'Urville publié par le ministère de la marine et sous la direction de M. Jacquinot, capitaine de vaisseau. Histoire du voyage*. París, Gide et Vincent-Dumoulin, 1841-1846. *Atlas pittoresque*, pl. 1. *Sainte Croix de Ténériffe. Canaries*. Louis Auguste de Sainson, pintor oficial del almirantazgo francés, que tomó parte en la segunda expedición es el autor del dibujo. Guérard y V. Adam lo litografiaron. Litografía de Langlumé. J. Tastu, editor. Pl. 7.
Voyage de la corvette L'Astrolabe execute pendant les années 1826, 1827, 1828 y 1829 sous le commandement de M. Jules Dumont D'Urville, capitaine de vaisseau.
J. Tastu, editeur. París. MD CCC XXX III. 5 volúmenes en folio (545 × 390 mm).



Saint Aulaire y James J. Williams. *Interieur de la Foret d'Agua García a Teneriffe.* Litografía. París, 1839. Colección part. Tenerife.

la Zeéée, pendants les années 1837-1838-1839-1840 de J. S. C. Dumont D'Urville, o Saint Aulaire, trabajarían aportando sucesivamente diverso material gráfico para otras obras relacionadas con las islas.

Entre estos autores cabe destacar a un *Eugene André*, que nos ha sido imposible identificar con los muchos artistas de su apellido residentes en París en su época.

A *Louis-Philippe-Alphonse Bichebois*, paisajista y litógrafo nacido en París el día 14 de abril de 1801 y muerto en 1850. Fue alumno de Remond y Regnault. Dibujó y litografió vistas pintorescas de Aubernia y el Languedoc.

Jean-Jacques Champin, nacido en Sceaux el 8 de septiembre de 1796 y muerto en París el 25 de febrero de 1860. Pintor a la acuarela y litógrafo, actividades artísticas que compartía con su mujer *Elisa-Honorine Champín*, natural de París. Alumno de Storelli y de A. Regnier. Ambos tomaron parte en la ilustración de las principales obras de su época.

Edouard-Jean-Marie Hoslein, pintor y litógrafo, nacido en Pléhédel, Costas del Norte, el 30 de septiembre de 1804, y muerto en París el 25 de agosto de 1889. Este fecundo artista litografió numerosas vistas de diversas partes de Francia y colaboró en las obras *La Antigua Francia*, del Barón Taylor, *La Arabia*, de M. Delaborde y *Viaje del Astrolabio alrededor del mundo*, con escala científica en Tenerife. Fue nombrado caballero de la Legión de Honor el 5 de julio de 1846.

Emile Lassalle, litógrafo y pintor de retratos y de género, nacido en Burdeos en 1813 y muerto en París en 1871, alumno de P. Lacour, al que ya hemos citado como autor de la lámina con las vistas de La Laguna y Santa Cruz.

Pierre-Frédéric Léhnert, pintor de escenas de caza y de animales; acuarelista, pastelista, grabador y litógrafo, nacido en París el 31 de enero de 1811. Fue alumno de Bouton.

Nicolas Hubert Roux , cromolitógrafo, trabajó en París entre 1831-1847.

Félix Achille Saint Aulaire, pintor de marinas y litógrafo, nacido en Verceil en 1801, alumno de los Garnerey, padre e hijo.

Jean Luis Tirpenne, litógrafo, pintor y escritor dramático, nacido en Hamburgo de padres franceses el 26 de agosto de 1801. Fue discípulo de Bouiton, de Daguerre y de Remond. Trabajó en la ilustración de cuidadas obras y fue autor del método tirpenne con Devéria y Victor Adam.

El grabador Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1734-1790) introdujo en España el gusto por las estampas de tipos locales o pintorescos, que se encontraban de moda en Francia durante su periodo de aprendizaje en aquel país. El resultado fue la publicación en carpetillas de su *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos…* que comenzaron a editarse en 1777 y en la que figuran algunas láminas relativas a vestimentas canarias. Por su parte, el folklorista Alfred Diston (1793-1861) publica en Londres, en 1829, las suyas bajo el título *Costumes of de Canary Island*, en las que aparecen retratados individuos pertenecientes a diversas clases sociales, con las vestimentas de su uso

habitual: miliciano y vendedor de sombreros de Gran Canaria, nativos de Fuerteventura y Lanzarote con traje de invierno, damas *tapadas* o luciendo el manto y la saya. Tres años más tarde, en 1831, ven la luz otras litografías de Diston, esta vez como ilustraciones de la obra del cónsul británico en el Archipiélago Francis Coleman Mac Gregor, publicada en Hannover en alemán, con el título *Die Canarische Inseln…* Bocetos suyos fueron utilizados por Emile Lassalle quien recreó, a partir de ellos, algunas de las más bellas estampas etnográficas del Archipiélago, que forman parte de la excelente colección que acompaña la *Histoire Naturelle des Iles Canaries* de Barker-Webb y Berthelot.

EL *FISONOTRAZO*

Francisco de Paula Martí y Mora (1762-1827) y Pedro Vicente Rodríguez y Chiribes (1775-1822) introdujeron en España el *fisonotrazo*, modalidad de retrato grabado de mucho interés sociológico, si no artístico. El *fisonotrazo* fue, tal y como lo describe Antonio Gallego en su *Historia del Grabado en España*: *una especie de híbrido entre la miniatura —a la que intenta sustituir, abaratando el producto y haciéndolo asequible a un nuevo público, la burguesía media— y la silueta recortada en cartón negro. Por medio de un ingenioso mecanismo, una cámara "clara", era posible trasladar a una lámina de cobre la silueta de la persona colocada frente al grabador, y los principales rasgos de su rostro. Encerrado en un círculo y manchando con aguatinta los fondos, se obtenía un retrato rápido y exacto, amén de barato, por lo que ha sido estudiado como precursor de la fotografía.*

Esta técnica fue inventada por un desconocido grabador en París, llamado Gilles Louis Chrétien, en 1786, y perfeccionada por Quenedey y Gonord.

Es también Martí el introductor de la taquigrafía en España, logrando fundar, con la protección regia y la de la madrileña Sociedad de Amigos del País, una escuela en la que se enseñaba a partir de su tratado de *Tachigrafía Castellana*, publicado en 1803, y basado en el sistema del inglés Taylor. Son obras suyas trece láminas que adornan la obra *Ensayos sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, impresa en Madrid en 1800.

Don Nicolás Massieu Van Dalle, natural de Las Palmas de Gran Canaria, ciudad en la que había nacido el 22 de octubre de 1778, había prestado diversos servicios a la Corona desempeñando los empleos de capitán del regimiento de infantería de Toledo y el de oficial del ministerio de la guerra, en la secretaría de la inspección general de milicias. Fernando VII le hizo merced del hábito de la Orden de Calatrava, en 1815.

Había contraído segundo matrimonio en La Orotava, el 25 de marzo de 1826 con doña María Magdalena Benítez de Lugo Alzola y Valcárcel. A poco de celebrado el enlace se trasladaron los cónyuges a París donde fueron retratados por Edme Quenedey (1756-1830), célebre miniaturista, grabador al aguafuerte y perfeccionador, como queda dicho, del método del *fisonotrazo* inventado por Gilles Louis Chrétien.



Alfred Diston: *Bauer und Bauerine von Tenerif*. Litografía. Hannover, 1832. Colección part. Teneife.



Edme Quenedey: *Retratos de Nicolás Massieu de Vandala y Magdalena Benítez de Massieu*. Grabados al *fisonotrazo*. París, 1827. El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.



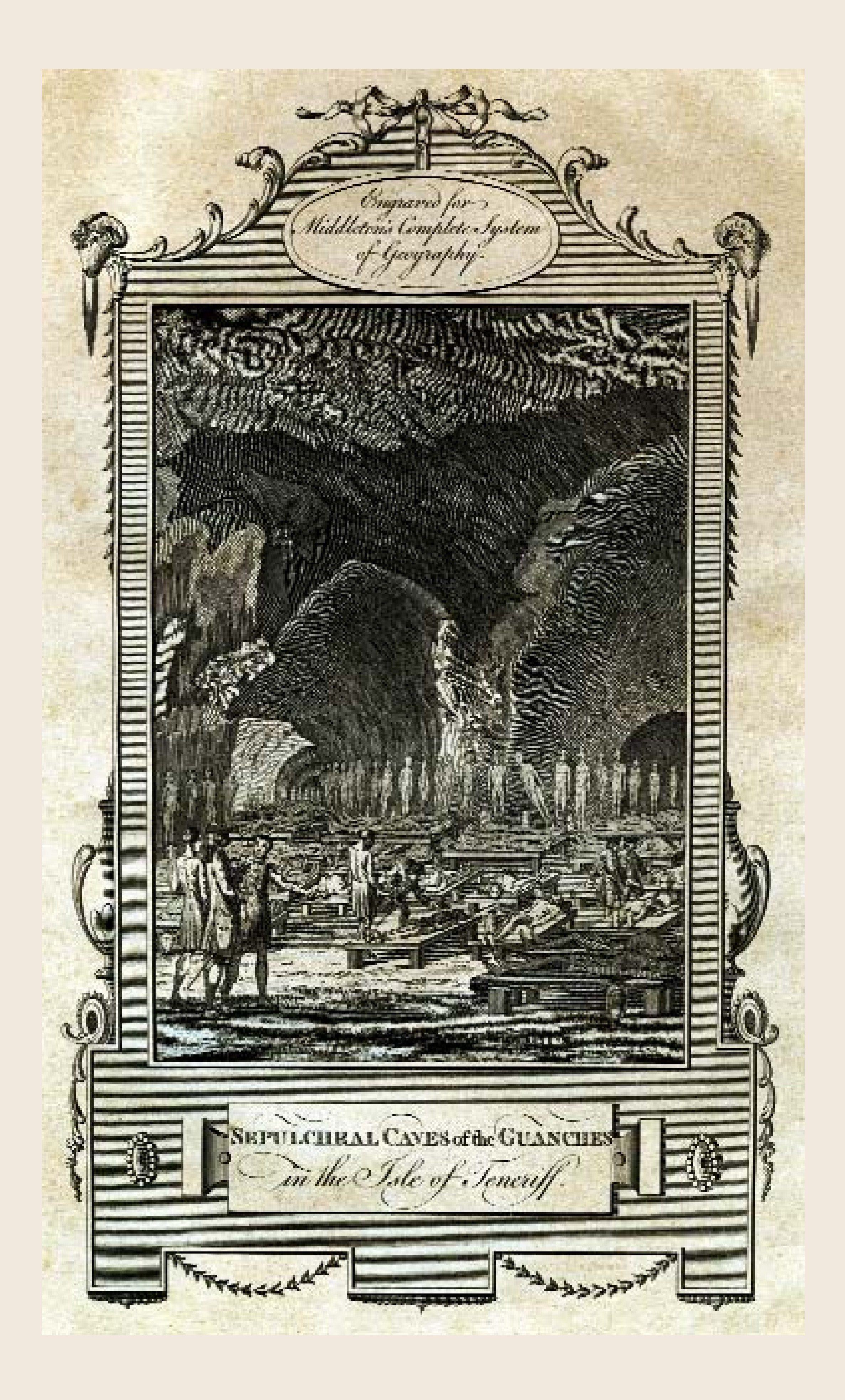
Francisco de Paula Martí: *El teniente coronel don Bartolomé Benítez de Ponte*. Grabado al *fisonotrazo*. Madrid, 1798. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Quenedey, que había sido alumno de la prestigiosa escuela de Bellas Artes de Dijón, fundada y dirigida por François Devosge, realizó el dibujo *au Phisionotrace* y grabó ambas láminas, en su estudio parisino de la *Rue Neuve des Petits Champs,* número 15, en 1827, en su vejez, cuando ya contaba 71 años.

Ambos retratos están incluidos en un óvalo de 7 cm de alto por 5,5 cm de ancho. Los personajes, de medio cuerpo y perfil, vestidos y peinados a la moda francesa, se miran, situando la lámina que representa a doña Magdalena Benítez a la izquierda del observador, lo que otorga a la dama el primer lugar de cortesía. Don Nicolás luce en su solapa izquierda la venera de la Orden de Calatrava.

El retrato del teniente coronel don Bartolomé Benítez de Ponte, juez superintendente de Indias en Canarias, grabado al aguafuerte por el citado Francisco de Paula Martí, incluido en la *Relación de la calidad, servicios y distinciones de Don Bartolomé Benítez de las Cuevas, por su tercero nieto Don Bartolomé Benítez de Ponte*, impresa en Madrid en 1798, nos muestra al autor del memorial de busto y perfil, vistiendo uniforme de teniente coronel de milicias y luciendo la cruz de caballero pensionado de la Orden de Carlos III, que le fuera otorgada en atención a los distinguidos servicios que había prestado a la Corona española, por Real Título de 28 de septiembre de 1793.

Martí es autor de otro retrato, estampa de pequeño formato, realizado con la técnica del *fisonotrazo*, propiedad del actual marqués de Bajamar, en todo similar al retrato que le hiciera a don Bartolomé Benítez de Ponte.


Engraved for
Middleton's Complete System
of Geography
SEPULCHRAL CAVES of the GUANCHES
in the Isle of Teneriff.

CUEVA SEPULCRAL DE LOS GUANCHES

Jonathan Allen

El compendio geográfico de Charles Theodore Middleton fue junto con la traducción de la *Histoire Naturelle* francesa uno de los superéxitos editoriales del último tercio del dieciocho en Inglaterra. Impresa entre 1778 y 1779 por Cooke, en dos grandes volúmenes, el *New and Complete System of Geography* era una obra monumental de la geografía generalista, que incluía centenares de páginas impresas con aguafuertes, muchos de ellos coloreados. Las estampas reflejaban la tendencia etnográfica del autor, su estudio exhaustivo de las razas e ilustraban los grupos humanos que poblaban los cinco continentes. Las islas de los grandes océanos se representaron con esmero, así como la historia de sus pobladores originales y sus costumbres.

Esta fabulosa y mítica *Cueva Sepulcral de los Guanche* la incluyó Middleton como ilustración a las páginas dedicadas a Canarias, cuya historia se compendia a partir de las primeras crónicas, cartografía francesa e inglesa y documentos más recientes. Esta singular y fantasiosa necrópolis, no se corresponde, hasta la fecha, con ningún enterramiento o sitio funerario prehispánico, y debemos por tanto valorar la imagen en términos de una neomitología europea de las Islas Canarias, que nos hace remontarnos al Renacimiento.

El hombre de una sola pierna, el *Monópoda,* aparecía en la *Historia Universal* de Hoefnagel en 1580, y en 1597 Theodor de Bry imprimía su versión del *Árbol Garoé*, icono que sería reciclado en Londres, en la *Universal Magazine* de John Milton, (1748).

Podríamos añadir a esta lista mito icónica clásica, (sin olvidarnos de este aguafuerte que estamos comentando), las visiones casi mágico-realistas de los árboles santos de Canarias que ilustraron la *Historia Natural* de Webb y Berthelot, o que fueron objeto de estampas únicas, como las de d'Avezac.

En su aspecto formal, la estampa de las *Cuevas Sepulcrales* se presenta enmarcada en *cartouche*, en un marco de intención clasicizante aunque variado por una ornamentación claramente *gruttesca*, como demuestran las simétricas cabezas de carnero drapeadas en los vértices superiores, el ánfora partida y los lazos florales del volumen inferior. El título de la obra refuerza el impacto visual y la connotación dramático-fúnebre al ostentarse sobre una placa en relieve. Alternan una versal romana con itálica de trazo inclinado y fluyente, en un elegante alarde caligráfico que realza la estética y aporta solemnidad al proceso visual. Los perímetros se molduran en blanco, al igual que la placa, y contrastan así con el fino sombreado horizontal de la tarjeta. El basamento monumental se conjuga con el óvalo que cuelga encadenado de la cornisa y que en su leyenda especifica el origen del grabado: *Engraved for Middleton's Complete System of Geography.* En la amplia cueva que parece un tubo lávico, los cuerpos desnudos revisten las paredes o se hallan sobre mesas bajas. Es posible que las vasijas colocadas a los pies de los cadáveres aludan a los vasos canopios egipcios, por asociación de los procesos de momificación. La necrópolis es visitada por caballeros contemporáneos, que examinan fascinados esta ciudad de los muertos, guiados por amables aborígenes.

Guarda similitud esta estampa, no sólo por su contenido, diseño y disposición vertical, con otras de Midlleton que iconizan las culturas funerarias, por ejemplo *Costumbres Fúnebres de los Geubres, (Persia)*. Su interés se acrecienta cuando la incluimos como precursora de la sensibilidad que el arte contemporáneo canario muestra hacia la muerte en el universo prehispano, desde Óscar Domínguez y Manuel Millares hasta José Dámaso, y aunque su verismo lo lastra una evidente fabulación, es un antecedente cultural de la moderna antropología que medio siglo después iniciaría Sabino Berthelot y continuaría el Doctor Verneau.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA RAMOS, L.: *F. de León y Castillo*. Santa Cruz de Tenerife, Editorial Benchomo, 1995.

ALBELO MARTÍN, María Cristina: "Canarias y los indianos repatriados durante la primera mitad del siglo XIX", en *Actas del IV Coloquio de Historia Canario-Americana (1980)*. T. II, Cabildo de Gran Canaria, 1982, pp. 513-538.

ALLEN HERNÁNDEZ, Jonathan: "Hacia una nueva interpretación visual de la pintura del XIX en Canarias", en *La pintura del siglo XIX en las colecciones canarias. Los cimientos de la modernidad*. Catálogo de exposición, Cabildo Insular de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Caja Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1998, pp. 67-116.

——, *Imágenes para un siglo. Una cronología visual del arte en Canarias 1898-2000*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.

——, *Frutos de la Tierra. La naturaleza muerta en la pintura canaria 1855-2005*. Cabildo de Gran Canaria, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

ALLOZA MORENO, Manuel Ángel: *La Pintura en Canarias en el Siglo XIX*. Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1981.

——, *González Méndez. Manuel González Méndez*. Biblioteca de Artistas Canarios nº 6, Gobierno de Canarias, 1991.

——, *Valentín Sanz*. Biblioteca de Artistas Canarios nº 43, Gobierno de Canarias, 2003.

ÁLVAREZ RIXO, Agustín: *Cuadro histórico de estas Islas Canarias o noticias generales de su estado y acaecimiento más memorables durante los cuatro años de 1808 a 1812*. (Con dibujos del autor), El Gabinete Literario, Las Palmas de Gran Canaria, 1955.

ALZOLA GONZÁLEZ, José Miguel: *Notas para un estudio sobre Luján Pérez*. Archivo Miguel Tarquis, Biblioteca de Humanidades, Campus de Guajara, Universidad de La Laguna, 1956.

——, "La pintura religiosa de Rodríguez de Losada en la Catedral de Canarias". En *Almogaren. Revista del Centro Teológico de Las Palmas*, nº 2, 1988, pp. 113-130.

——, *Biografía de una calle: La Peregrina*. Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 2001.

——, *El Pintor Isidoro González Romero* (1823-1905). Colección Viera y Clavijo nº 25, El Museo Canario y La Caja de Canarias, 2007.

ANÓNIMO: *Una casa bancaria en las Islas. Hijos de Juan Rodríguez González S. A. 1856-1956*. Las Palmas de Gran Canaria, Manuscrito.

ÁVILA, Ana: *Lo Humano y lo Sacro en la Isla del Hierro*. Cabildo de El Hierro y Gobierno de Canarias. 1998.

BAHAMONDE, Ángel / MARTÍNEZ, Jesús A.: *Historia de España. Siglo XIX*. Editorial Cátedra, Madrid, 2001.

BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *La pintura jerezana en el siglo XIX*. Archivo Español de Historia del Arte, 69(1996), nº 273, pp. 85-96.

BARRERA, Flora L. y NUEZ, Sebastián de la: "La Literatura" en *La Enciclopedia temática e ilustrada de Canarias*. Centro de la Cultura Popular Canaria, Madrid, 1999.

BÉNÉZIT, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Librairie Gründ, París, 1976.

CABALLERO RAGEL, Jesús: *Exposiciones y artistas en el Jerez del XIX: las exposiciones de la Sociedad Económica Jerezana*. Ayuntamiento de Jerez, Jerez de la Frontera, 2001, pp. 259-262.

CALERO RUIZ, Clementina: *Manuel Antonio de la Cruz, pintor portuense (1750 – 1809)*. Aula de Publicaciones del Puerto de la Cruz, Tenerife, 1982.

——, *Luján. José Luján Pérez*. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, vol. I, Santa Cruz de Tenerife, 1991.

CARNERO LORENZO, Fernando: "Juan Rodríguez González y el Banco de Canarias, 1853-1970". *Anuario de Estudios Atlánticos*, 53, 2007, pp. 391-426.

CASTRO BORREGO, Fernando: "Siglo XIX. Pintura". En *Historia del Arte en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, 1982, pp. 179-195.

——, *Antología Crítica del Arte en Canarias*. Consejería de Educación, Santa Cruz de Tenerife, 1987.

——, *La Pintura canaria del siglo XIX en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*. 1988, Santa Cruz de Tenerife.

CHARLE, Christophe: *Los intelectuales en el siglo XIX. Precursores del pensamiento moderno.* Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 2000.

CHEVALIER, Jean: *Diccionario de los símbolos*. Ed. Herder, Barcelona, 1988.

CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José: "Manuel Antonio de la Cruz en Fuerteventura y Lanzarote". En *VI Jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura (1994).* Cabildo de Lanzarote, 1995, pp. 363-379.

CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ. José y HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes: *Arte, Devoción y Tradición: La imagen del Pino de Teror*. Ayuntamiento de Teror y Cabildo de Gran Canaria, 2007.

CONDE MARTEL, Consuelo: *Nicolás Alfaro*. Biblioteca de Artistas Canarios, nº 14, Gobierno de Canarias, 1992.

CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife (1803-1977).* Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, vol. IV, Santa Cruz de Tenerife, 1998.

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Lugares colombinos de la Villa de San Sebastián de La Gomera (Historia y Evolución).* Cabildo Insular de La Gomera, 1986, Santa Cruz de Tenerife.

DIEGO OTERO, Estrella de: *La mujer y la pintura del siglo XIX español*. Madrid, 1987.

ESTÉVEZ, L.: *La estampa en Canarias: 1750-1970, Repertorio de autores*. Caja-Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1999.

FERRAZ LORENZO, Manuel / FUENTES PÉREZ, Gerardo: "La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife: sus proyectos educativos y sus prácticas escolares". En *La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. Sus primeros pasos*, San Cristóbal de La Laguna, 2002.

FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: "Iconografía de los PP. Azevedo y Anchieta y del hermano Pedro de Béthencourt". *II Coloquio de Historia Canario-Americana* (1977), Las Palmas de Gran Canaria.

——, "María Viera y Clavijo en el ambiente artístico de los ilustrados de Canarias". En *El Museo Canario*, 1985-86-87, T. XLVIII, Las Palmas de Gran Canaria.

——, "Los ilustrados canarios y sus retratos". En *Homenaje a Carlos III*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna de Tenerife, 1988.

——, *Gumersindo y Teodomiro Robayna.* Biblioteca de Artistas Canarios, nº 18, Gobierno de Canarias, 1993.

——, "Aportaciones foráneas de Pintura del XIX en Canarias". En *La pintura del siglo XIX en las Colecciones canarias. Los cimientos de la Modernidad*, Cabildo de Gran Canaria, Casa de Colón, pp. 117-134, 1998.

——, "La Pintura antes de 1900. Desarrollo histórico". En *Arte en Canarias (Siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva*, Gobierno de Canarias, 2001, pp. 230-240.

FUENTES PÉREZ, Gerardo: *Canarias: el Clasicismo en la escultura*. Aula de Cultura de Tenerife, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1990.

——, "Antecedentes y consecuentes en el maestro Luján Pérez". En *Luján Pérez y su tiempo*, Catálogo de exposición, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2007.

GALLARDO PEÑa, María: *El clasicismo romántico en Santa Cruz de Tenerife.* Aula de Cultura del Cabildo de Santa Cruz de Tenerife, 1992.

GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España.* Cuadernos Arte Cátedra, Tercera Edición. Madrid, 1999.

GARCÍA DEL ROSARIO, Cristóbal: *La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria.* Colección «Guagua», nº 38, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

GONZÁLEZ, Franck: *El humor gráfico en Canarias. Apuntes para una historia (1808-1998).* Cabildo de Gran Canaria.

GONZÁLEZ PÉREZ, Pedro Bonoso: *La Enseñanza Secundaria en Canarias en el siglo XIX.* Tesis Doctoral inédita dirigida por la doctora doña María F. Núñez Muñoz, Biblioteca de Humanidades, Universidad de La Laguna, 1997.

GUIMERÁ PERAZA, Marcos: "Antonio Porlier, marqués de Bajamar (1722-1813)". *Anuario de Estudios Atlánticos*, Nº 27, Madrid-Las Palmas, 1981.

——, *Biografía política e Historia Canaria*. Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2003, t. III, pp. 51-68.

HERNÁNDEZ DELGADO, Francisco y RODRÍGUEZ ARMAS, María Dolores: "Iglesia parroquial de la Villa de Teguise". En *Aguayro*, Revista de La Caja de Canarias, nº 207 (marzo-abril de 1994), pp. 19 a 23.

HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, Sebastián: *Josephus Viera y Clavijo. Presbyter Canariensis.* Gobierno de Canarias / Ayuntamiento de Los Realejos, 2006.

HERNÁNDEZ PADRÓN, Alicia de Jesús: *La rehabilitación de las Casas Consistoriales. Un proyecto de puesta en valor como edificio institucional.* Arucas, Ayuntamiento de Arucas, 2008.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *La parroquia de la Concepción de La Orotava. Apuntes histórico-artísticos.* Revista de Historia, nº 64, La Laguna, 1943.

——, "Los retratos reales de Luis de la Cruz y Ríos". En *Anuario de Estudios Atlánticos.* Nº 1, Madrid-Las Palmas de Gran Canaria, 1955.

——, "Esculturas genovesas en Tenerife". En *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid, 1961.

HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes: "La influencia de los Madrazo en la pintura grancanaria del Ochocientos". En *Norba-Arte* (Universidad de Extremadura), IX, 1989, pp. 191-200.

——, "Escenografía urbana y Arquitectura efímera en el desarrollo de la festividad del Corpus en Las Palmas a mediados del siglo XIX". En *Tebeto. Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, nº III, Cabildo Insular de Fuerteventura, 1990, pp. 175-187.

——, "Un viaje por Fuerteventura a través del álbum del pintor santacrucero Felipe Verdugo Bartlett. Noviembre de 1887". En *Tebeto. Anuario del Archivo Histórico de Fuerteventura*, nº 4, Cabildo Insular de Fuerteventura, 1991, pp. 165-177.

——, "Arte y Política: un diálogo posible en Las Palmas de Gran Canaria a mediados del siglo XIX", en *Isleña* (Funchal, Madeira), 8, 1991, pp. 31-38.

——, *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, Fotocomposición e Impresión: Taravilla, Madrid, 1992.

——, "Arte por el Arte?... Un artista de Las Palmas funcionario de la administración de Correos en el pasado siglo". En *Strenae Emmanvelae Marrero Oblatae,* Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife y Excmo. Ayuntamiento de La Laguna, *Pars Prior*, La Laguna. 1993, pp. 561-572.

——, "La mujer y las Bellas Artes en Las Palmas de Gran Canaria, durante los años centrales del siglo XIX: Pilar de Lugo Eduardo, una pintora romántica malograda". En *Actas del IX Coloquio de Historia Canario-Americana,* T. II, Las Palmas, 1993, pp. 1415-1442.

——, "Dibujos realizados en La Palma por el pintor decimonónico Felipe Verdugo Bartlett: Breve ensayo de introspección de Soledades". En *Vegueta*, Anuario de la facultad de Geografía e Historia, nº 2, Las Palmas de Gran Canaria, 1995-96, pp. 245-25.

——, "Dos pinturas de Historia decimonónicas relativas al ciclo de Cortés conservadas en Canarias". En *Actas del X Coloquio de Historia Canario-Americana,* Cabildo de Gran Canaria, 1994, pp. 1199-1212.

——, *Manuel Ponce de León y Falcón pintor grancanario del siglo XIX*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, 1996.

——, "Templos del Trabajo y de la Industria: La Fiesta de las Flores en Gran Canaria". *Actas del XI Congreso Nacional de Historia del* Arte, Valencia, 1996, pp. 177-182.

——, "Instantáneas de Gran Canaria en el último tercio de siglo XIX. Bocetos de viaje de Felipe Verdugo". En *Actas del XI Coloquio de Historia Canario-Americana,* T. II, Cabildo de Gran Canaria, 1996, pp. 245-263.

——, "La pintura del siglo XIX: de la sacristía a los salones burgueses". En *Introducción al Arte en Canarias, T. III: Pintura*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1997, pp. 23-40.

——, "La pintura del siglo XIX en Canarias". En *Gran Enciclopedia de El Arte en Canarias*. Centro de la Cultura Popular Canaria, Impresión, Litografía Romero, Tenerife, 1998, pp. 385-424.

——, "Endogamia y cosmopolitismo en la pintura canaria del siglo XIX: el periplo artístico de ida y vuelta". En Catálogo de la Exposición: *La pintura del siglo XIX en las colecciones canarias. Los cimientos de la Modernidad,* Cabildo de Gran Canaria. Servicio de Museos, Impresión: G.Z. Printek, Bilbao, Las Palmas de Gran Canaria, 1998, pp. 40-65.

——, "Rostros del ayer, apariencias del presente: el retrato del siglo XIX en Canarias". En *Rostros de la Isla. El Arte del Retrato en Canarias (1700-2000)*, Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria, Cabildo de Tenerife, Gobierno de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria, Impresión: Lucam-Gráficas Marte, Madrid, 2002.

——, *Un artista para una ciudad y una época. Manuel Ponce de León*, Fundación Mapfre-Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, II Tomos.

——, "La Sección 'Policía y Ornato' del Ayuntamiento de Las Palmas, fuente para la historia de la arquitectura del XIX". En *Las fuentes documentales en el contexto de las ciencias sociales*, Archivo Histórico Provincial de Las Palmas *Joaquín Blanco*, 2004, pp. 25-52.

——, "El imperturbable instinto clásico de Massieu Matos". En *Exposición de Nicolás Massieu Matos*. Fondos de la Casa de Colón 2005, pp. 5-25.

——, *Bienes Muebles del Ayuntamiento de Las Palmas. Un Patrimonio por descubrir*. Las Palmas de Gran Canaria, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria 2006.

——, "José Luján Pérez. Elocuencia y enigma en su oratoria plástica (1756-1815)". En *Luján Pérez y su Tiempo*. Gobierno de Canarias, Fundación Luján Pérez, Ayuntamiento de Guía de Gran Canaria, Islas Canarias, pp. 19-59, 2007.

——, "Las Palmas a mediados del Ochocientos: la ciudad y su mercado". En *La ciudad y la guerra de la independencia,* Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2008, pp. 62-75.

——, "Bodegones con vida canaria. Bodegones con vida universal". En *Tomás Gómez Bosch. Pintor y fotógrafo*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2008, pp. 47-59.

——, "Pilar de Lugo Eduardo. Una pintora romántica malograda (1820-1851)". En *Mujer y Cultura entre la Ilustración y el siglo XX*, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2009, pp. 14-26.

HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José: "Aproximación al conocimiento del pa-

trimonio artístico Hispanoamericano en las Islas Canarias Orientales: siglos XVI-XX". En *Actas del XII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Oviedo, 1998, pp. 471-480.

——, *El Patrimonio Histórico de la Basílica del Pino de Teror.* Las Palmas de Gran Canaria, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Cabildo de Gran Canaria 2005.

——, "Gran Canaria: la tradición multicultural de lo dulce". En *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura,* Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias y Anroart Ediciones, Tomo I, 2006, pp. 19-75.

HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes y LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de: "Las Bibliotecas particulares como fuente para la Historia de la Cultura: la pequeña librería de D. Manuel Ponce de León, un artista canario del siglo XIX". En *Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura, (Tebeto)*, Cabildo Insular de Fuerteventura, 1, 1988, pp. 275-334.

——, "Una visión de Guadalajara en el último tercio del siglo XIX a través del Cuaderno de Dibujo de un pintor canario". En *Actas del II Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1990, pp. 703-729.

——, "Folletos y publicaciones de Arte en Las Palmas de Gran Canaria durante el siglo XIX". En *Norba-Arte*, (Universidad de Extremadura), XI, 1991, pp. 145-153.

——, "La Conquista de Tenerife, su trascripción pictórica y posibles fundamentaciones literarias". En *Anales de Historia del Arte. Homenaje al Dr. D. José María Azcárate y Ristori*, nº 4, Editorial Complutense, 1993-94, pp. 593- 604.

——, "Los Hombres del Azúcar y sus rostros en Canarias", en LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago y VIÑA BRITO, Ana (editores.): *El Azúcar y el Mundo Atlántico. Economía y Hacienda. Patrimonio Cultural y Geobotánico*, Cabildo de Gran Canaria. Casa de Colón, 2006, pp. 279- 355.

——, "La imagen de los hombres del azúcar en Canarias". En *La Empresa azucarera en Canarias. Siglos XV- XX*, Destilerías Arehucas y Ayuntamiento de Los Llanos de Aridane, 2009, pp. 312-313.

JESÚS Y VÉLEZ-QUESADA, Pablo: *Arucas; hombres y hechos.* Arucas, 1984.

JIMÉNEZ MARTEL, Germán: *Reseña alfabética de artículos periodísticos sobre los hermanos León y Castillo.* Cabildo Insular de Gran Canaria, Casa Museo León y Castillo (Telde), 1998.

——, "Historia de la fabrica azucarera de San Juan en Telde, 1890-1990". En *Guía Histórico-Cultural de Telde*, 11, (2000), pp. 74-82.

LORENZO LIMA, Juan Alejandro: «El escultor Cayetano Fuentes y Acosta: su obra en la Semana Santa del siglo XIX». En *Semana Santa 2001. Villa de La Orotava.* Ayuntamiento de La Orotava, 2001.

LUQUE HERNÁNDEZ, Antonio: *La Orotava, corazón de Tenerife.* Ayuntamiento de La Orotava, 1998.

LUJÁN HENRÍQUEZ, José A.: "Un cuadro que necesita restauración (El Ángel de la Guarda, 1872). En *La Cuevita. Programa de las Fiestas de la Virgen de La Cuevita de Artenara*, 2001.

LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de y HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes: *La difusión del libro en Las Palmas durante el reinado de Isabel II.* Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1990.

——, *El mundo el Libro en Canarias*, Edición del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago y BERGASA PERDOMO, Oscar: "Puertos Francos e industrialización en canarias. Un debate abierto: el caso de la producción azucarera 1884-1892". En *Anuario de Estudios Atlánticos* 50 (2004), pp. 625-672.

LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de y VIÑA BRITO, Ana (dirs.): *La empresa azucarera en Canarias. Siglos XV-XX.* Sevilla, Destilerías Arehucas y Ayuntamiento de Los Llanos de Aridane, 2009.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando G.: *Santa Cruz de La Palma. La ciudad renacentista,* Ed. Cepsa, Santa Cruz de Tenerife, 1995.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo / RODRÍGUEZ MESA, Manuel / ALLOZA MORENO, Manuel: *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias.* Santa Cruz de Tenerife, 1987.

MELÉNDEZ, Santiago de / HERNÁNDEZ SOCORRO, Mª de los Reyes: *La difusión del libro en Las Palmas durante el reinado de Isabel II.* Colección «Guagua», Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1990.

MILLARES, Agustín: *Historia de Gran Canaria.* Las Palmas de Gran Canaria, 1861.

MILLARES, A. / HERNÁNDEZ SUÁREZ, M.: *Biobibliografía de Escritores Canarios. (Siglos XVI, XVII y XVIII).* Cabildo Insular de Gran Canaria,1987, Tomo V.

MILLARES CANTERO, Agustín: *Aproximación a una fenomenología de la Restauración en la Isla de Gran Canaria.* Las Palmas de Gran Canaria, Boletín nº 19 del Centro de Investigación Económica y Social de la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria (CIES).

MILLER; Stephen: *Galdós gráfico (1861-1907). Orígenes, técnicas y límites del socio-mimetismo*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria. 6 Vols. 2001.

MORALES LEZCANO, Víctor: *León y Castillo, Embajador (1887-1918). Un estudio sobre la política exterior de España.* Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.

——, «La Ilustración en Canarias». En *Anuario de Estudios Atlánticos.* Madrid, 1965.

NOREÑA SALTO, Mª Teresa: *Canarias: política y sociedad durante la Restauración.*

Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

NOVOTNY, Fritz: *Pintura y Escultura en Europa 1780/1880*. Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1971.

OJEDA QUINTANA, José Juan: «Burguesía comercial canaria en el siglo XIX: fines, medios y figuras». En *Anuario del Centro Regional de la UNED en Las Palmas*, 5 (1979), pp. 65-73.

OLIVERO DÍAZ, E. y PERERA BETANCOR, Francisca María.: "Bienes histórico-artísticos de la iglesia de san Ginés de Clermont de Arrecife". En *VIII Jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, Edición del Cabildo Insular de Lanzarote, 1999, t. II.

ORY AJAMIL, Fernando de: *Ciencia y presencia extranjera en las Islas Canarias (de la Ilustración a la Primera Guerra Mundial)*. Tesis Doctoral inédita dirigida por el doctor don Francisco Galván Fernández, Biblioteca de Humanidades, Universidad de La Laguna, 1998.

OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Edición facsímil, Madrid, 1975.

PADRÓN ACOSTA, Sebastián: *El escultor canario Fernando Estévez (1788-1854)*. Santa Cruz de Tenerife, 1943.

——, *Retablo canario del siglo XIX*, Santa Cruz de Tenerife, 1968.

PAZ SÁNCHEZ, Manuel de: *La Ciudad. Una historia ilustrada de Santa Cruz de La Palma*. Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 2003.

——, *Piedad romántica: Sentimiento y Religión en la estampa y en el grabado del siglo XIX*. Casa-Museo Tomás Morales, Moya, 2004.

PERERA BETANCOR, F. M. y OLIVERO DÍAZ, E.: "La fábrica parroquial de la iglesia de san Ginés, obispo de Clermont, patrono de Arrecife". En *VII Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Edición del Cabildo Insular de Fuerteventura, 1977, t. II.

PERERA BETANCOR, F. M.: "Aportación al estudio de los bienes histórico artísticos de la parroquia de san Ginés de Arrecife". En *XVII Coloquio de Historia Canario-Americana (2006),* Edición digital, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.

PEVSNER, Nikolaus: *Las Academias de Arte*. Ed. Cátedra, Madrid, 1982.

QUESADA ACOSTA, Ana María: *La escultura conmemorativa en Gran Canaria (1820-1994).* Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1996.

QUINTANA ANDRÉS, Pedro C. y PERERA BETANCOR, Francisca María: *Fuentes para la historia de Lanzarote. Retazos de un tiempo pasado (1700-1850).* Edición del Cabildo Insular de Lanzarote, Colección Rubicón, nº 11, 2003.

REYERO, Carlos: *París y la crisis de la pintura española 1799-1899. Del Museo del Louvre a la Torre Eiffel,* Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

REYERO, Carlos / FREIXA, Mireia: *Pintura y Escultura en España. 1800-1920.* Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1995.

RIPPER SOTO, Lía: *Vida y Obra de Lía Tavío. Una artista entre dos siglos*, Ediciones Anroart, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

RIQUELME PÉREZ, María Jesús: *La Virgen de Candelaria y las Islas Canarias.* Santa Cruz de Tenerife, 1990.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: "Pintoras doradoras tinerfeñas: Ana Francisca". En *Actas del VI Coloquio de Historia Canario-Americana* (1984). Tomo II. Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria.

——, *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid, 1986.

——, "Lanzarote y Fuerteventura y la pintura canaria en la época moderna". En *IX Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, tomo II, Cabildo de Fuerteventura y Cabildo de Lanzarote, Puerto del Rosario, 2000.

RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: "Dos devociones tinerfeñas y su iconografía en Lanzarote". En *IX Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote,* Cabildo Insular de Fuerteventura, t. I, 2001.

——, "El pintor Gaspar de Quevedo, su aprendizaje en Sevilla y nuevas obras en Canarias*"*. En *Laboratorio de Arte* nº 20, 2007, Sevilla, pp. 131-139.

RODRÍGUEZ PARDO, Juan M.: *El retrato romántico. Exposición Homenaje al pintor jerezano Luis Sevil.* Ayuntamiento de Jerez de La Frontera, 1996.

RODRÍGUEZ PÉREZ, José Domingo y DÍAZ CONCEPCIÓN, Laura: "El Museo Insular de La Palma. La Colección fundacional del Museo y su Título de ingreso". En *Revista de Estudios Generales de la Isla de La Palma,* Nº 0, 2004, pp. 451-455.

RUMEU DE ARMAS: *Luis de la Cruz y Ríos.* Biblioteca de Artistas Canarios, nº 33, Gobierno de Canarias, 1997.

ROMEU PALAZUELOS, Enrique: *Felipe Verdugo Bartlett y su familia.* Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1986.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: «II. Poetas canarios románticos». En *Historia de Canarias.* Cupsa Editorial, Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 1981, vol. III.

SAURET GUERRERO, Teresa: *Pasado y presente en el Patrimonio Artístico Municipal. 1881-2001.* Catálogo de exposición. Museo Municipal de Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2001.

TEJERA QUESADA, Santiago: *Los grandes escultores. D. José Luján Pérez.* Madrid, 1914.

Torres Edwards, A: *La Pintura en Canarias*. La Laguna, Tenerife, 1942.

Trujillo Rodríguez, Alfonso: *Visión artística de la Villa de La Orotava*. Ayuntamiento de La Orotava, 1976.

Vaughan, William: *Romanticismo y Arte*. Ed. Destino, Barcelona, 1995.

Vega de la Rosa, Carmelo: *Marcos Baeza*. Biblioteca de Artistas Canarios, nº 11, Gobierno de Canarias, 1992.

VV. AA: *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI-XIX*. Cabildo de Gran Canaria, Servicio de Museos, Las Palmas de Gran Canaria. Impresión: Ediciones del Umbral, Madrid, 2000.

——, *Arte en Canarias (siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva*. Coordinación: María de los Reyes Hernández Socorro. II Tomos, Gobierno de Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes; Viceconsejería de Cultura y Deportes; Dirección General de Cultura, Impresión Cromoimagen, Madrid, Islas Canarias, 2001.

——, *La huella y la senda*. Diócesis de Canarias, 2004.

Wittkower, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Cátedra, Madrid, 1988.


Gobierno de Canarias



